هند أديب

شعريّة سعيد عقل



الفارابي

شِعْرِيَّة سعيد عقل

هند أديب

شِعْرِيَّة سعيد عقل

دار الفارابي

الكتاب: شِعْرِيَّة سعيد عقل
المؤلف: هند أديب
الغلاف: فارس غصوب

الناشر: دار الفارابي ـ بيروت ـ لبنان
ت: 301461(01) ـ فاكس: 307775(01)
ص.ب: 3181/ 11 ـ الرمز البريدي: 2130 1107
e-mail: info@dar-alfarabi.com
www.dar-alfarabi.com

الطبعة الأولى 2010
ISBN: 978-9953-71-514-8

إلى
إلسا وسامي وجورج

تجربتي مع سعيد عقل

تجربتي مع سعيد عقل "أدبية" و"إنسانية" بكل ما لهاتين الكلمتين من معنى. فقد أمضيت زهاء خمس عشرة سنة من العمل البحثي المتواصل على أعماله: خمس سنوات لإنجاز رسالة وأطروحة-أولى، وعشر سنوات لإنجاز الأطروحة الثانية. تضاف إليها محاضرات جامعية، ومشاركات في مؤتمرات وندوات، ومقالات وأبحاث نشرت في العديد من المجلات المتخصّصة، وكان موضوعها جميعًا: شعر سعيد عقل.

قادني هذا العمل البحثي إلى اكتشاف جوانب عديدة في شخصية هذا الشاعر الذي كان اللبنانيون والعرب منقسمين في الرأي حوله. في البداية، رأيت نفسي أسبح بين موجتين عارمتين: موجة المؤيّدين له وموجة معاكسة تشكّك في قيمة أعماله. إلاّ أنني لاحظت أن اختلاف الآراء حوله تنطلق في الحالتين من منطلقات إيديولوجية. فسعيد عقل لم يكن شاعرًا عاديًا ومعزولاً عن الحياة العامة، إذ حمّل شعره في مراحل معيّنة شحنة إيديولوجية قوية تمحورت حول نظرته للبنان الذي جعل منه موطن إرث تاريخي يرقى إلى آلاف السنين متخطيًا بذلك المفهوم "العروبوي" الذي كان يسجن الوطن في إطار تاريخ إسلامي-عربي. وقد أتى عمله "قدموس" ليجسّد هذه الأفكار في مرحلة كان لبنان يحقّق استقلاله.

إذًا، اتّسمت تجربتي مع سعيد عقل ببحثٍ دائم عن الدرب الذي يوصلني إليه، قاومت خلالها الرضوخ للمواقف المسبقة من شخصه ونتاجه أو التأثّر بها. لم يكن سلوك هذا الدرب سهلاً عليّ، إذ كنت أعيش، على الرغم من الإطار

الأدبي المحدّد لاختصاصي وعلى غرار كل اللبنانيين من جيلي، في خضمّ تجاذب حاد كان يقسّمنا إلى فريقين: فريق ينتمي إلى "عروبة" منفلشة بتلاوينها الاشتراكية والقومية، وفريق ينتمي إلى "لبنانوية" منكمشة لا يخفي عداءه للانصهار في أمّة يغلب عليها الطابع الإسلامي.

كان سعيد عقل من منظّري هذه "اللبنانوية"، ويريد لبنانًا متميّزًا وفريدًا في محيطه العربي ومختلفًا عنه تاريخًا وتقاليد وقيمًا. وقد سلك في هذا المسار الذي اختاره لنفسه طريقًا كانت محطّتاها الرئيستان: "قدموس" و"يارا". ففيما أبرز في "قدموس" خصوصية الحالة اللبنانية بأبعادها الأسطورية وشبه الميتافيزيقية، أعلن في أوائل الستينيات من القرن العشرين في ديوان "يارا" مشروعًا جريئًا وخطيرًا بتبنّيه اللغة اللبنانية التي استنبط لها أبجدية خاصة صاغها من الحرف اللاتيني مع إدخال بعض التعديلات عليه. غير أن عقلاً، وعلى الرغم من مشروعه الإيديولوجي (اللغة والحرف اللبنانيان)، استمرّ في إصدار دواوين شعرية باللغة العربية التي قلّما توصّل إلى إتقانها أي لبناني أو عربي من دعاة العروبة الأقحاح. فلقد فرض نفسه شاعر العربية بامتياز.

من خلال عملي المستمرّ على نتاج سعيد عقل، اكتشفت أمرين. الأمر الأول هو الطاقة الفنيّة الخلاّقة للشاعر: الصور، الاستعارات، اللعب بالبحور والأوزان، الجمالية الأسلوبية البالغة السمو... ما سمح لي بتحديد موقعه بين التجديد والحداثة. فكان عن حقّ من المساهمين الكبار في ولادة الحداثة الشعرية وإن لم يكن من أعلامها المعترف بهم. أما الأمر الثاني فهو نظرته الخاصة إلى لبنان ورسالته ودوره. فإذا كان الأمر الأول من بديهيات العمل الأدبي، خاصة أن لا أحد ينكر ما لشعر سعيد عقل من أهمية في التراث الشعري الحديث والمعاصر، إلاّ أن الأمر الثاني كان أكثر إشكالية بالنسبة إليّ، لاسيما وأن العديد من اللبنانيين - وأنا من بينهم - كانوا ينطلقون، وما زالوا، من مواقف سعيد عقل السياسية والإيديولوجية لتحديد موقفهم من شعره سلبًا أو إيجابًا.

لم أكن، في بداياتي، من محبّذي آراء سعيد عقل في مسألتي اللغة ولبنان.

وكنت، على غرار العديد من اللبنانيين، أرى أن شعره كان تعبيرًا أدبيًا عن مواقفه الإيديولوجية المسبقة. وكان هذا التعبير يضعف، بالنسبة إلينا، من مكانة شعره ويقلّل من أهميته. فعندما قبلت بموضوع الأطروحة الذي عرضه عليّ أستاذي علي مراد (الجزائري) في فرنسا، حاولت مرارًا تجنبّه ورفضه. ولكن إصرار أستاذي من ناحية، وغياب أعمال أكاديمية ونقدية حول نتاجه، دفعاني إلى القبول به، وإن رغمًا عنّي.

كان عليّ بادئ ذي بدء أن أقنع نفسي وأقنع أصدقائي الذين كانوا في معظمهم من مناهضي طروحات سعيد عقل اللغوية والسياسية. كانت "العروبية" حينذاك مسيطرة على عقولنا وضمائرنا، وكان الشعر الفلسطيني الملتزم يشكّل النموذج الذي على أساسه كنا نقيس الشعر والأدب عامة. ولكن قراءاتي العديدة في الآداب العالمية أرشدتني إلى ضرورة التمييز بين المواقف السياسية والإيديولوجية المعلنة لأديب ما وأعماله الأدبية. والأمثلة على ذلك كثيرة في هذا المجال: بالزاك (الملكي)، سيلين (المتعاون مع الاحتلال النازي)، أراغون (الشيوعي السوفياتي)، الخ.

فأول ما قمت به كان التمييز بين نتاج سعيد عقل الأدبي ومواقفه السياسية والإيديولوجية. ساعدني هذا التمييز على اكتشاف أصول الفكرة اللبنانية عنده. في الواقع لم يكن سعيد عقل "لبنانويًا" بالمعنى السطحي والمبتذل للكلمة. لقد صاغ "لبنانويته" بإتقان، ودعمها بمصادر تاريخية كثيرة وأغناها بسير وأساطير وأدبيات مختلفة. هكذا بنى سعيد عقل فكرة "لبنان" الفريد. لقد صنع هذه الفكرة وصاغها، مثلما بنى "العروبيون" فكرة العروبة بأسانيد تاريخية وحضارية. أخذ سعيد عقل على عاتقه البحث عن خصوصية تاريخية وأسطورية وأنتروبولوجية لهذا البلد الذي انبثق من انهيار السلطنة العثمانية.

لم يكن سعيد عقل وحده يعمل لتدعيم فكرة لبنان في الواقع وفي الضمير. كثيرون هم الأدباء اللبنانيون الذين سعوا إلى رسم ملامح هذا الوطن، أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر أمين الريحاني الذي دأب على السير في طرقات لبنان وأزقّته متنقّلاً بين قراه وبلداته، فكتب مشاهداته في "قلب لبنان".

ذلك أن الوطن لكي ينوجد في الواقع وفي الضمير وجب أن تحتلّ مساحته فضاء كتاب وصفحاته.

لبنان سعيد عقل كناية عن تاريخ أسطوري وإنساني، وقد أراد له الشاعر أن يكون مبتدأ كل الحضارات وكل القيم وكل العلوم، كما أراد له أن يكون مركزًا للإشعاع يختزن كمًّا من التاريخ الإنساني والإنجازات.

أحببت الشاعر واحترمت فكره، وإن لم أكن من المؤيّدين المطلقين له. مارست التحاور مع من هو في الضفة الأخرى فكرًا وتصورًا واقتناعات. تعمّقت في نظرته للبنان كيانًا حضاريًا وإنسانيًا ولغويًا وفكريًا، هذه النظرة التي عمل بجهد لبلورتها ونشرها. لم ينجح تمامًا في مشروعه، ولكنه نجح في صوغ كيان خيالي للبنان أبدي مثلما نجح في بناء عمارته الشعرية الفذّة. فمن الصعب لساكني الزمن الأرضي أن يتقبّلوا بسهولة فكرة أبدية وأزلية.

من خلال سعيد عقل، تعرّفت إلى من يمكن اعتباره بالنسبة إليّ "الآخر"، فتقبّلته في غيريّته وفي اختلافه عنّي، وأحببته بهذه الصفة من دون أن أتماهى به أو أرفضُه.

واليوم مع تبنّي كل لبنان فكرة "لبنان وطن دائم لكل اللبنانيين"، ليس أمام محبّذي هذه المقولة سوى إعادة قراءة ما كتبه سعيد عقل في "قدموس" وفي "لبنان إن حكى" وفي بعض قصائد "كما الأعمدة" وفي افتتاحيات جريدة "لسان الحال"، لكي يؤسّسوا للبنان كيانًا مستقلاً ومميّزًا وفذًّا في ضميرهم، كياناً هو جزء من عروبة - هي أيضًا بحاجة إلى تحديد - تقبل الاختلاف والخصوصيات من دون تنابذ أو ذوبان.

لا يسعني، لمناسبة صدور هذا الكتاب، إلاّ أن أتقدم بالشكر لكل الذين ساعدوني ودعموني في إنجازه، وأخصّ بالشكر الصديق الأستاذ جورج شكّور الذي تكبّد عناء قراءة المخطوطة وتدقيقها وإبداء النصائح والملاحظات.

هند أديب

بيروت 3 أيلول 2009

مقدّمة عامّـــــة

1 - الإنســان والشّــاعر

يبدأ سعيد عقل[1]، المولود في زحلة (البقاع)، مسيرته الأدبيَّة والمِهَنيَّة عام 1930[2] لدى قُدومه إلى بيروت ليعملَ صِحافيًا في مجلَّة كان يديرها الشـاعر اللُّبنانيّ الكبير بشارة الخوري الملقَّب بالأخطل الصَّغير.

عـام 1935، تُكَرِّسه إحدى الجوائز الأدبيَّة شاعرًا كبيرًا، وذلك عن مسرحيَّته الشِّعريَّة المستوحاة من التَّوراة "بنت يفتاح"[3]. بعد سنتين، ينشر عقل

---

(1) ولد سعيد عقل في الرابع من تموز 1912 في زحلة، وتابع فيها دراسته الثّانويّة حتّى سنّ الثّامنة عشرة. وخلافًا لما قد يظنّه بعضُهم لم تكن لديه أيُّ مُيُول شعريّة واضحة. فكان بحكم تفوّقه في مادّة الرّياضيّات يستعدّ لدراسة الهندسة المِعْماريّة.

(2) كان قد نشر ذلك العامَ "إنجيل الحب" وهو مجموعة قصائد كتبها حتّى سِنِّ الثّامنة عَشْرَةَ. بَيْدَ أنّه اعتبر تلك المجموعة مُراهقةً شِعريّة حيث لم تكن شخصيَّته الأدبيّة والفَنِّيّة قد تشكّلت بَعْدُ، فلم يُعِدْ طباعتها.

(3) صدرت هذه المسرحيَّة عن المطبعة الكاثوليكيّة في طبعة فاخرة من الحجم الوسطِ وبلغ عدد صفحاتها السّتّين. ولم يُعد نشرها بعد ذلك. وتتألّف هذه المسرحية الشعرية من فَصْلين ومقدّمة قصيرة من ثماني صفحات تتضمّن جزأين: الأول عرضٌ موجز لمدرستين كلاسيكيّتين، الفرنسيّة والشّكسبيريّة، والثّاني مجموعة ملاحظات حول المنهجية التي استخدمها الكاتب في إعداد موضوعه.

عمله الثّاني "المَجْدَليَّة"[4]، وهو قصيدة سَرْدِيَّة من مئة وعشرة أبيات مستوحاة من "العهد الجديد" تَرْوي قِصة لقاء مريم المَجْدليَّة، المرأة المُثيرة والخاطئة، المسيحَ، وسيدفع ذلك اللّقاء مريم المجدليَّة إلى إنكار ماضيها وترسُّم طريق المسيح.

وبعد أن يذيع صِيتُه، توكِل إليه مدرسة الحِكْمة - على غِرار ما فعلت الـ"كوليج دي فرانس" لپول ڤاليري - كُرْسِيَّ الشِّعر الذي استُحْدِث خِصِّيصًا من أجله لِيُلْقيَ على طُلاَّب الصُّفوف المنتهية محاضراتٍ حول تَيَّاراتِ الشِّعر العربيّ وتطوّره. وحتَّى صدور مسرحية "قَدْموس"[5]، راح الشَّـاعر- على الرُّغم من مرضٍ أقعده لِسَنتين - يُواصِل، إلى جانب التَّدريس في "مدرسة الآداب العليا" (Ecole Supérieure des Lettres) التابعة لأكاديميَّة ليون في فرنسا، وتنسيق مادَّة اللُّغة العربيَّة في المدرسة الشَّرقية في زحلة، أبحاثه حول تاريخ لبنان التي سوف

= وتروي المسرحيَّة المستوحاة من العهد القديم، حكاية يَفْتاح - وهو رجل قويّ أنكرته قبيلته لأنَّ أمّه كانت مومسًا مجنونة - يرحل عن منطقته ويسمّي نفسه جَلْعاد. يربّي هذا الأخير ابنته راحيل، ومن دون أن يعلمها بحقيقة أمره، على حبّ وطنها وبغض المدعوّ يفتاح .وإذ يهدّد العدوّ بني إسرائيل، يستغيث هؤلاء بيَفْتاح الذي يستجيب لطلبهم بعد حَيرة وتردّد. ونظرًا لِخُطورة العدوّ ينذر يفتاح أن يضحّي بأوّل فَرْد من عائلته يخرج لمُلاقاته في حال عاد منتصرًا. ولِسُوء الحَظّ تكون ابنته الوحيدة أوّل من يخرج: فيمزّق ثيابه حزنًا ويَكْشِف لراحيل عن نَذْره لإلّه إسرائيل. وتستمهله راحيل شهرين لتعتكفَ فيهما في الجبال، باكيةً على شبابها وخَسارة رفاقها. فيستجيب لطلبها. (أعيد طبع هذه المسرحيَّة سنة 1991 وأصدرتها دار نوبليس في مجموعة آثار لسعيد عقل بعنوان: سَعيد عقل شعره والنَّثر..).

(4) أعيد نشر هذا الديوان عام 1960 و1971 و1991.

(5) كتبت هذه المسرحية عام 1939 وجرى تنقيحها عام 1944 في طبعتها الرسميَّة. كما أعيد نشرها عام 1961 و1971 و1991. وقد وضع لها عقل مقدّمة عرض فيها تصوّره لتاريخ لبنان. وهذه المسرحيَّة المؤلّفة من ثلاثة فصول والمتأثرة بالمدرسة الكلاسيكيَّة الفرنسيَّة تستمدّ موضوعها من الميثولوجيا الإغريقيَّة-الفينيقيَّة. وفيها يطارد قَدْمُوس أخته أوروپ التي اختطفها زويس، ملك الآلهة اليونانية، كي يُعيدها إلى لبنان. ويتمكّن قَدْموس من القضاء على تنّين كان يحرس أوروپ غير أن خبر انتحار هذه الأخيرة يفسد عليه فرحة الانتصار.

تؤدّي به إلى ترسيخ اقتناعاته التّاريخية والسياسية، والتي يُشكّل "قَدْموس" نوعًا من التّعبير المسرحيّ عنها. بَيْدَ أنَّ قَدْمُوس هو أيضًا خاتمة مرحلة أدبيَّة ساد فيها تأثير الكلاسيكية الفرنسيَّة (بنت يفتاح، المَجْدليَّة، قَدْمُوس) وفاتحة لِمَرحلة غنائيَّة كانت إرهاصاتها واضحة في مقدّمة "المَجْدَليَّة".

أمَّا "رِنْدَلى"[6] فهو أول دواوين المرحلة الغِنائيَّة - الرُّومانسيَّة. وسيصدر عقل تِباعًا: "أجمل منك؟ لا"[7]، "أجراس الياسَمين"[8]، "كتاب الورد"[9]، "قصائد من دفترها"[10] و"دُلْزَى".

مع "دُلْزَى"[11] - الذي يعتبر على الصَّعيد الشَّكْلِيّ عودة إلى "رِنْدَلى" - تنتهي المرحلة الغنائيَّة-الرُّومانسيَّة لتبدأ مرحلة ثالثة. يجوز لنا - في غياب تسمية أدبيَّة مَحْضة - أن نطلق عليها اسم "مرحلة النُّضج" أو إذا أردنا "مرحلة الخُماسِيَّات". وإذ ينحاز عقل إلى التأمُّل الدِّيني-الفلسفيّ، والتأمّل في الكون والطَّبيعة، والتفكّر في الوضع الإنسانيّ كما إلى المواضيع الأدبيَّة التَّقليديَّة

(6) بعد صدور هذا الدِّيوان عام 1950، أعيدت طباعته في الأعوام 1956 و1960 و1971 و1991 (مع بعض التنقيحات والإضافات). وهو يتضمّن ثلاثًا وأربعين قصيدة حبّ نشرت تباعًا بين عامي 1940 و1948 في مجلة "الشّراع" الأسبوعيّة.

(7) صدر هذا الدِّيوان عام 1960 وأعيدت طباعته عام 1971. وهو يتضمّن 31 قصيدة. كما طبع سنة 1991.

(8) يتألّف هذا الدِّيوان الصادر عام 1971 من 49 قصيدة يغلب عليها الإحساس بالطَّبيعة.

(9) يضمّ هذا الدِّيوان الصادر عام 1972 قصائد نثريّة ويكشِف في مجمله عن نوع من التَّرتيب التعاقبي-السردي ويتألّف من ثلاثة أجزاء: "غصّة الناي" (العاشق)، "هموم الوردة" (العاشقة)، "عهد الوردة الملتفّة على الناي" (حوار بين النّاي/العاشق والوردة/العاشقة). ويتخفّف الشّاعر في هذا الدِّيوان من قيود البحور الشعرية.

(10) يحوي هذا الدِّيوان الصّادر عام 1973 خمسين قصيدة توجّهها العاشقة إلى الشّاعر-الحبيب.

(11) في قصائد هذا الدِّيوان، والبالغ عددها الستين، يعود الشّاعر إلى الجماليَّة الشّعرية الَّتي صنعت نجاح "رِنْدَلى" وشهرة الشّاعر.

كالحُبّ والفخر وتمجيد الأنا، يختار "الخماسية" كشكل شِعْرِيّ ثابت يعبّر من خلاله عن أفكاره ومشـاعره. وتقترب هذه "الخُماسِيَّات"، الَّتي تعتمد التَّكثيف، من الحكم البليغة وتمتدّ على خمسة أشطر. لكن عقل لم يحزم أمر نشر هذه "الخُمَاسِيات" التّسع والتِّسعين المكتوبة بالعربيَّة الفُصْحى والجاهزة منذ عام 1978، إلاّ سنة 1991.

عام 1974، ينشر سعيد عقل "كَـما الأعمدة"، وهو ديوان من أربع وعشرين قصيدةً من شعر المُناسَبات، وقد كتبت وأُلقيت في مناسبات عِدَّة. فكان الشَّاعر، الذي يتلقّى دعوة عند كلّ حدث، سواءٌ أكان هذا الحدث فنيًا أم سياسيًا أم مجرَّد مناسبة اجتماعيَّة، يؤلّف – إمَّا بلفتة كريمة منه وإمَّا عن قناعة عميقة – قصيدة من وَحْي المناسبة الَّتي قد تكون موت شاعر أو فنَّان، تكريم كاتب أجنبيّ أو ذكرى كِبار رجالات التَّاريخ، أو مناسبة دينيَّة، إلخ. وتَكْشِف تلك القصائد، على الرّغم من كونها من شعر المناسبات، عن وِجْدانيَّة أصيلة لا تغيب عنها الـ"أنا" أبدًا.

وبمُوازاة نتاجه الشِّعْرِيّ، ينشر سعيد عقل بين عامي 1950 و1963 (وهي تباعًا تواريخ نشر رِنْدَلى ودُلْزى) أعمالاً نثرية هي: "يوم النُّخبة"[12]، "كأس لِخَمْر"[13] و"لبنان إن حَكَى"[14].

إلاّ أن سعيد عقل، الذي وصل إلى ذُروة مجده الأدبيّ والَّذي كرّسه العالم العربيّ بأكمله شاعرًا كبيرًا، يطلق سنة 1961 مع "يـارا" مشروعَ تَحدٍّ

(12) يضمّ هذا الكتاب الصَّادر عام 1954 مجموعة من المقالات الَّتي تناقش مسائل مختلفة.

(13) يحتوي الكتاب على مقالات في النَّقد الأدبيّ، ومحاضرات ومقدّمات كتبها لأعمال أدباء معاصرين. ويَعْرِض فيها عقل تصوُّره الجَماليّ.

(14) ديوان من سبع وثلاثين حكاية نثريَّة مستلهمة من الأساطير الفينيقية. وفيها يحاول عقل أن يبرز خصوصيَّة الحضارة اللُّبنانيَّة–الفينيقيَّة ومجدها ورجالاتها، بالإضافة إلى الأحداث التي أثّرت في مصير هذا الشَّعب.

لتثوير اللُّغة والأبجديَّة، فيختار الكتابة بالعاميَّة اللُّبنانيَّة ويستنبط لها أبجديَّة خاصَّة مستوحاة من اللاَّتينيَّة الَّتي يعتبرها إحدى تنويعات اللُّغة الفينيقيَّة. ويصدر هذا الموقف اللُّغويّ عن اقتناع تاريخي-إيديولوجي حول فَرادة الحضارة والأمَّة اللُّبنانيَّتين. وستضع هذه القناعات - كما تطبيقاتها على المستويين الأدبيّ واللُّغوي - الشَّاعر في موقع سِجالي مع دُعاة انتماء لبنان إلى تاريخ العرب وحضارتهم والمحافظة على العربيَّة الفُصْحى كدليل على هذا الانتماء. ومن دون الدخول في تفاصيل هذا السِّجال الإيديولوجِيّ-الأدبيّ، تجدر بنا الإشارة إلى أنَّ سعيد عقل سيُواصل مشروعه وسيتابع، على الرّغم من كلِّ العَقَبات، الكتابة بـ"اللغة اللُّبنانية"، كما يطيب له أن يقول، وسيصدر عام 1978 ديوانًا عنوانه "خُماسيَّات" (وهي غير "الخُماسِيَّات" المكتوبة بالعربيَّة الفصحى). بيد أن سعيد عقل يبقى في نظر أصدقائه كما خصومه أحد أكبر الشُّعراء العرب في الخَمسينيَّات والسِّتِّينيَّات من القرن الماضي[15].

ويشارك سعيد عقل، الشَّاعر والكاتب والمُساجل - ورجل الفِعْل أيضًا - في أحداث بلاده السِّياسيَّة، فيتمرّد سنة 1935 مع أهالي بلدته زحلة ضِدّ ظُلم حكومة الانتداب، ويُلْقي خلال تجمّع شعبيّ خِطابًا يدعو فيه مُواطنيه إلى الكفاح من أجل الاستقلال، ما سيؤدّي إلى اعتقاله بضعة أيام بناءً على أمرٍ من السُّلطات الفرنسيَّة. عام 1948، أي بعد مرور سنة واحدة على استقلال لبنان الفِعليّ، نراه مجدّدًا مع ثُوّار زحلة يطالب بجمهوريَّة مستقلّة. سيضعه هذا الموقف السِّياسيّ في مواجهة مع الحكومة اللُّبنانية وبشكل خاصّ مع رئيس الجمهورية آنذاك بشارة الخوري الَّذي سيضغط على مدير "مدرسة الآداب العليا" (Ecole Supérieure des Lettres) وعلى مدير مجلَّة "الشِّراع" بهدف

---

(15) بالإضافة إلى عدد من النَّشاطات، يَعْكِف عقل على نقل الرَّوائع العالميَّة إلى "اللغة اللُّبنانية" واضعًا لها مقدّمات باللُّغة اللبنانية نفسها.

إيقاف التَّعاون مع الشَّاعر. فلا يبقى أمام هذا الأخير إلاَّ أن يرسل قصائده إلى مدير الإذاعة السُّوريَّة أحمد عَسّي الذي يقوم بقراءتها في برنامج خاصّ. ولكن بعد سقوط بشارة الخوري عام 1952، يعاود نشاطاته المهنيَّة والأدبيَّة.

عام 1962 ينشئ عقل، بمناسبة عيد ميلاده الخمسين، "جائزة سعيد عقل" وقيمتُها ألف ليرة لبنانيَّة يقدّمها شهريًا إلى الفَنَّانين والعلماء العاملين على تطوير الفنون والعلوم في لبنان. وبعد انتخابه عضوًا في مجلس بلديَّة زحلة، يقدّم استقالته ليترشَّح إلى الانتخابات النِّيابيَّة الفرعيَّة عام 1965 من دون أن يحالفه الحَظّ. بين عامي 1975 و1976، عند بداية الحرب في لبنان، ينضمّ سعيد عقل إلى "جبهة الحُرِّيَّة والإنسان" إلى جانب أبرز الأحزاب والشَّخصيَّات السِّياسيَّة المنتمية إلى اليمين المَسِيحيّ. وسيترك عقل هذه الجبهة بسبب خلافات مع السِّياسيين التقليديِّين. سنة 1977 يصدر يوميَّة ناطقة بـ"اللُّغة اللُّبنانيَّة"، "لبنان"، وفيها يحاول الشَّاعر مع نفر قليل من الأصدقاء التَّرويج لأفكاره الخاصَّة وتصوُّراته السِّياسيَّة.

2 - مقاربتنا للشَّاعر

"يحتلّ سعيد عقل مكانًا بارزًا بل حاسمًا في تَنْقِية اللُّغة الشِّعريَّة الَّتي كانت سائدة قبله وإيصالها بحدّ ذاتها إلى مدى جَماليّ قَصِيّ"[16]. بهذه الكلمات يقدّم أدونيس، ممثّل الحداثة الشِّعريَّة العربية، سعيد عقل معرّفًا إسهامه في مسيرة تجديد الشِّعر العربيّ منذ النَّهضة حتَّى أيامنا هذه. غير أننا نجد في هذا التَّقديم المُطْرِي والذي لا سبيل إلى التَّشكيك في دِقَّته وصِحَّته في ما يخصّ قيمة نتاج شاعرنا، تلميحًا اختزاليًا لا يسعنا التَّسليمُ به مُسْبَقًا. فإذا صَحَّ أنَّ "الجَماليَّة" هي ميزة أكيدة وأساسيَّة في شعر سعيد عقل، فهي لا تختصر وَحْدَها كافَّة

(16) راجع أدونيس، 1975، مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت، ص 96.

بومديان، العراق البعثي... وغيرهم) لم تكن نتاج أنظمة تتمتع باحترام خاص للديمقراطية. وخلف ذلك في التاريخ، كانت ألمانيا واليابان في مرحلة اللحاق أقل ديمقراطية بكثير من منافسيهما البريطاني والفرنسي. والتجارب الاشتراكية الحديثة ـ القليلة الديمقراطية ـ سجلت معدلات نمو متميزة أحياناً.

ولكننا نلاحظ، في الاتجاه المعاكس أن إيطاليا الديمقراطية قد سجلت بعد الحرب سرعة وعمقاً في التحديث لم تحققها الفاشية رغم ادعاءاتها، وأن أوروبا الغربية عرفت مع ديمقراطيتها الاجتماعية المتقدمة (دولة الرفاه بعد الحرب) مرحلة تطورها الأكثر توهجاً في التاريخ. ويمكننا أن نعزّز هذه المقارنة في صالح الديمقراطية من خلال تعداد ديكتاتوريات لا حصر لها لم تنتج إلاّ الركود، لا بل التراجع المدمّر.

هل يمكننا إذاً أن نتخذ موقفاً نسبياً ومتحفظاً، وأن نرفض إقامة علاقة ما بين التنمية والديمقراطية، ونقول إن تزاوجهما أو تصارعهما يتعلقان بشروط ملموسة خاصة؟ يمكن القبول بهذا الموقف إذا ما قبلنا بالتعريف المبتذل للتنمية الذي يماثلها بالنمو المتسارع في النظام. ولكنها تكفّ عن ذلك ما أن نقبل بحقيقة أن الرأسمالية المعولمة هي استقطابية بطبيعتها، وأن التنمية بالتالي هي مفهوم نقدي يفرض دخوله في بناء مجتمع بديل، ما بعد رأسمالي. علماً أن هذا البناء ليس سوى نتاج إرادة الشعوب وفعلها التقدميّين. هل هناك من تعريف آخر للديمقراطية سوى ذلك المتضمن في هاتين الإرادة والفعل؟

والحداثيّين، أي بين مناصري التّقليد ودُعاة الحَداثة والشّعر الحرّ، أهمّيّة كبرى وخاصّة إذا ما كان النّتاج الذي نقوم بدراسته يحتلّ موقعًا وَسَطًا بين التّيّارات المحافظة وتلك الحديثة في العالم العربيّ. لقد تبيّن أن تحديد موقع سعيد عقل - حتى لو اقتصر ذلك على ظاهرة التّحرّر من بعض قيود النّظْم الشّعري - مَهَمّة دقيقة بل شاقّة، أحيانًا، غير أنّه أتاح لنا التوصّل إلى نتائج في غاية الأهمّيّة حول طبيعة إسهام سعيد عقل في هذا المضمار. كما تبيّن لنا أن هذا الموقع الوَسَط الّذي يحتلّه هو الوجه الآخر لِتَرجُّح الشّاعر بين التّيّارات التّقليديّة والمجدّدة. وإذا كان نتاجه الشّعري يَعْكِس هذا التّرجُّح، فإن هذا النّتاج ينتهي إلى الكلاسيكيّة في أكثر أشكالها وُضوحًا.

ولجماليّة الصُّورة أهمّيّة مزدوجة: فمن جهة، لا يجوز لِمقاربة الشّعر أن تتجاهل نَمَطَ إنتاج الصُّورة في عمل ما، ومن جهة أخرى، هناك شهرة سعيد عقل، شاعرًا متذوّقًا للجمال بامتياز قام بتنقية اللُّغة الشّعرية من أيّ عنصر حكائيّ مبقيًا على الصُّورة الخالصة وَحْدَها. هنا أيضًا كان إسهامه حاسمًا في جعل الرُّومانسيّة العربيّة في القرن العشرين تبلغ أَوْجَها.

فمن خلال "جماليّة الصُّورة" ترتسم الخُطُوط الأولى لِ"الفضاء الشّعريّ" الّذي سيشكّل مادّة القسم الثّالث. وفي هذا الجُزء، سنعالج بشكل رئيس عمارة "الفضاء" الشّعريّ المُفْضِي إلى موضوعة ذاتِ عنصرين متكاملين يشكّلانِ العلامة السعقليّة - على غِرار العلامة اللّسانية - المؤلّفة من "العَظَمة" و"الغِبطة". ولما كان هذان العنصران منتشرين في مجمل نتاج الشّاعر ويكوّنان معًا الوَحْدة الأساسيّة للمتخيّل السَّعْقَلِيّ، اخترنا عَيِّنة مَحْضَ شعريّة اقتصرت على الدَّواوين الآتية:

1 - "المَجْدليّة"، 1937

2 - "قَدْمُوس"، 1944

3 - "رِنْدَلى"، 1950

4 - "أجمل منكِ؟ لا"، 1960

5 - "أجراسُ الياسمين"، 1971

6 - "قصائد من دفترها"، 1973

7 - "دُلْزَى"، 1973

8 - "كما الأعمدة"، 1974

9 - "الخُماسِيَّات"[18]

ولم نستثنِ من هذه العَيِّنة إلاَّ الأعمال غَيْرَ الشِّعريَّة والدواوينَ الشِّعرية المكتوبة بالعامِّيَّة اللُّبنانية وبالأبجدية اللاَّتينية. ذلك أن هذا الجانب الأخير من نتاج سعيد عقل الشِّعريّ، وهو موضوع خلاف فيْ الأوساط الأدبية العربية، لا يدخل ضِمْنَ الهدف الذي وضعناه لِهذا العمل، وهو تقويم إسهام سعيد عقل في تطوير "الأدب العربي" في القرن العشرين.

أما الحقل الدلالي-المعجمي، وهو مضمون الجزء الرابع، فقد استند إلى الأعمال الغنائية حصرًا لإبراز الوحدات الدلالية التي تشكّل محور المتخيّل السعقلي: الحب والطبيعة والكون، وهي وحدات دلالية قد تمّ التطرّق إليها عَرَضًا في الجزأين السابقين الثاني والثالث.

بتلك المقاربات الأربع، نأمل الإحاطة بِـ"شِـعْريَّة سعيد عقل" وبالمَوْقِع الَّذي يحتلُّه في خَطّ تجديد الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر.

---

(18) نَمْلِك من هذه "الخماسيَّات" صورة عن نصّها الأصلي لم تُنْشَر حتّى اليوم، ثم عاد ونشرها سنة 1991، عن دار نوبليس.

الجزء الأوَّل

البِنَى العَرُوضيَّة في شعر سعيد عقل

I ـ البحور الشّعريّة في أعمال سعيد عقل (محاولة تصنيف)

1 - نظرة إجماليّة

2 - بحور وأعمال

3 - بحور المرحلة الغنائيّة

II ـ العروض السّعقليّ

(من كلاسيكيّة إلى أخرى وبعض مظاهر الحداثة)

1 - الجوازات في شــعر سعيد عقل

أ) الجوازات الّتي تطرأ على البحر بأكمله (مجزوء - مشطور - مَنْهُوك)

ب) الجوازات الّتي تطرأ على أجزاء البحر (زِحافات وعِلَل)

2 - القافية في شعر سعيد عقل

أ) "المَجْدَلِيَّة" و"قَدْموس"

ب) "كما الأعمدة"

ج) "الخُماسيَّات"

د) الأعمال الغنائيَّة

3 - العمارة في شــعر سعيد عقل

أ) الشّعر العربي وممارسة الأشكال الشّعريَّة

ب) العمارة الكلاسيكيَّة في شعر سعيد عقل

ج) مظاهر "الحَداثة" في شعر سعيد عقل

III ـ خـاتمة

I ـ البحور الشِّعريَّة في أعمال سعيد عقل
محاولة تصنيف

1 - نظرة إجماليَّة

ترمي دراسة البِنَى العَروضيَّة في شعر سعيد عقل إلى هدفين اثنين. **الأوّل** وَصْفِيّ مَحْض، ويَسْعى إلى تصنيف القصائد وَفْقًا لِلبُحور المعروفة تقليديًّا وتحديد الجوازات، إنْ وُجدت، بالنِّسبة إلى القاعدة. أمّا الثّاني فهو تَقْوِيميّ، ويَسْعى، بناءً على الوصف إلى تحديد مَوْقِع هذا الشِّعر في تيّار الحداثة أو الكلاسيكيَّة أو في منتصف الطَّريق بين التَّيّارين، وهو ما يعرف عادة بـ"النيوكلاسيكيَّة". ومن البَدَهيّ أنَّ عبارات "الحَداثة" و"الكلاسيكيَّة" و"النيوكلاسيكيَّة" لا تُشير إلى مضمون أدبيّ بعينه، ولا تمتّ بصِلة قَرابة إلى التَّصنيفات المعروفة في تاريخ الأدب العربيّ، بل تعني ببساطة ظاهرة نَظْم شَكْلِيَّة تستند إلى المُمارسة الشِّعريَّة الغربيَّة. كما تجدر الإشارة إلى أنَّ هذا الفصل المصطنع بعض الشيء بين الشَّكل والمضمون هو فقط من مُستلزَمات التَّحليل الّذي سنحاول تجاوزه في ما بعد وذلك بالرَّبط بين هذين العامِلَين.

إنَّ سعيد عقل - الذي يتميَّز شعره في مجمله بكلاسيكيَّة واضحة على مستوى البحور الشِّعرية - يُبالغ في احترام أصول النَّظم الصَّحيح كما حدَّدها

الخليل[1] والعَرُوضِيُّون المتأخّرون. وإن كان سعيد عقل يســمح لنفسه ببعض الجَوازات على المســتوى الطّباعيّ أو على مستويات أخرى، فإنَّها شكلية مَحْض ولا تتناول - أو تغيّر - في شيء البِنْية الأســاسيَّة لِلْبَيتِ التَّقليديّ الواضحة دائمًا. بل على العكس، إنَّ هذه التَّجاوزات، الَّتي تؤكّد القاعدة، هي دليل بَراعة الشَّاعر المتمكّن من النَّظم الكلاسيكيّ. وهي تؤدّي على المستوى الذَّرائعيّ (البراغماتي) وظيفة مؤشّرات، تحدّد وجهة معيَّنة واستعدادًا مُسْـبَقًا للقراءة الَّتي يجب أن تجري وَفقًا لِنَبرة خاصَّة مترافقة مع وقَفاتٍ وتشديدٍ وتَنْغِيم لم يكن من الممكن تبيانُها، لو أن ترتيب البيت كان تقليديًا.

إن دراسة عَرُوضيَّة لقصائد سعيد عقل تثبت انتماءَها إلى الشعر الكلاسيكيّ، نظرًا لالتزامها بأصول العَرُوض كما حدَّدها الخليل والعَرُوضيّون اللاَّحِقون. ولا نعني فقط الالتزام، بل التمكّن من جميع الفَوارقِ الدَّقيقة بين البحور.

---

(1) الخليل بن أحمد الفَراهيدي (توفّي في البصرة في العراق عام 692-791 / 175 للهجرة) هو من كبار نحاة العرب، وأوّل من وضع قواعد العروض العربي وأوّل من نظّر للبحور الشّعريّة العربيَّة. فُقِدت كتاباته ووصلت نظريَّاته إلينا عبر كتابات متأخّرة في العَروض يعود أقدمها إلى نهاية القرن التَّاسِع. أنظر .G. Weil, "*Arud*", E.I.- 2, p. 688

جدول رقم 1: تردّد البحور في شعر سعيد عقل

	الرقم	البحور	عدد الأبيات[2]	%	عدد القصائد	%
الوتيرة العالية	1	رجز	1339	24.14	76	21.34
	2	خفيف	1010	18.15	19[3]	5.33
	3	متقارب	679	12.2	57	16.01
	4	رمل	621	11.16	39	10.95
	5	بسيط	501	9.55	40	11.23
	6	سريع	465	8.32	58	16.29
	7	طويل	309	5.53	14	3.93
الوتيرة المنخفضة	8	كامل	166	2.97	13	3.65
	9	متدارك	160	2.87	13	3.65
	10	مجتث	100	1.79	6	1.68
	11	هزج	82	1.47	6	1.68
	12	مديد	81	1.45	9	2.52
	13	وافر	31	0.55	3	0.84
	14	منسرح	20	0.35	3	0.84
	15	مضارع	-	-	-	-
	16	مقتضب	-	-	-	-
		المجموع:	5564		356	
		معدّل التردّد[4]:	397	7.17	25	7.14

(2) نظراً لأنّ الأبيات في بعض الدّواوين لا تحترم تمامًا ترتيب البحور الشّعريّة، لذلك اعتمدنا القافية علامة على نهاية البيت، فكنا في كل مرّةٍ نجد فيها قافية، نعتبر السّطر بيتًا.

(3) اعتبرنا كلاً من المجدليّة (110 أبيات) وقدموس (655 بيتًا) قصيدة واحدة.

(4) نحصل على معدّل وتيرة الاستعمال بتقسيم مجموع الأبيات أو القصائد على عدد البحور المستخدمة.

فمن أصل 5564 بيتًا موزّعة على 14 بحرًا يبلغ المعدّل الوسطي لوتيرة الاستعمال 397 بيتًا أي ما يساوي نسبة 7.17% راسمة الحدود بين البحور ذات الوتيرة العالية وأخرى ذات الوتيرة المنخفضة. هكذا يكثر سعيد عقل من استخدام البحور السِّتَّة: الرَّجز، الخفيف، المُتقارِب، الرَّمَل، البسيط والسَّريع، الَّتي يمكن تصنيفُها من الوتيرة العالية. بينما تصنّف البحور الأخرى من فئة الوتيرة المنخفضة. يساعد هذا التَّمييز على إبراز مَيْلِ الشاعر إلى استخدام بعض البحور على حساب بعضها الآخر.

تَكْشِف هذه المُعْطيات الإحصائيَّة، ولو بشكل أوَّليّ، عن تقيُّد الشَّاعر بحذافير النَّظم التَّقليديّ، إذ تندرج معظم قصائده ضِمْنَ الأوزان الَّتي حدّدها الخليل. وعلى الرّغم من ذلك، تجدر الإشارة - في إطار هذا الالتزام - إلى بعض التَّجاوزات، ومنها الإفراط في استعمال الرَّجَز، وهو من بحور الوتيرة العالية سَواءً أكان ذلك على مستوى عدد الأبيات أم القصائد. في هذه النُّقطة يفترق سعيد عقل عن التَّقليد الشِّعري الذي أعطى للطَّوِيل والكامل أفضلية مطلقة[5].

2 - بحور وأعمال

ستقتصر الدِّراسة على البحور السِّتَّة المصنَّفة من فئة الوتيرة العالية والَّتي ينضمُّ إليها الطَّويل الَّذي تضعه وتيرة استعماله (05.53%) في منتصف الطَّريق بين السَّريع (08.32%) والكامل (02.97%). وهذه البحور السَّبعة تَشْمل تقريبًا

(5) إلى جانب الحضور الطَّاغي للطَّويل والبسيط والكامل في الشِّعر العربي التَّقليدي، تُصنّف ثلاثة بحور شعريَّة في فئة الوتيرة العالية: البسيط، الوافر والخفيف، أنظر كمال خير بك، *Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine*, Publications orientalistes de France, Paris 1978، ص 266.

مجمل نِتاج سعيد عقل الشِّعريّ وتحديدًا 87.71% من هذا النِّتاج. ونعتمد هذه المرَّة القصيدة (وموضوعها العام) كَوَحدة قياس. ولا تغيّر وَحدة القياس الجديدة في ترتيب البحور أو تصنيفها. لكن التَّعديل الوحيد المُلاحظ هو تبادل المواقع بين السَّريع والخفيف اللَّذين يحتلاّن خِلافًا للتَّرتيب الأصليّ، المَرْكزين الثَّاني والسَّادس. ويتكرّر الأمر نفسه بالنِّسبة إلى الرَّمل والبسيط.

جدول رقم 2

البحر	عدد القصائد	المركز وفقاً لتصنيف الأبيات	المركز وفقاً لتصنيف القصائد
رجز	76	1	1
سريع	58	6	2
متقارب	57	3	3
بسيط	40	5	4
رمل	39	4	5
خفيف	19	2	6
طويل	14	7	7

إن الاستخدام الخاصّ للبحور الشِّعرية الملائمة للتَّعبير الغنائيّ-الوجدانيّ يدفعنا إلى تصنيف أعمال سعيد عقل في مجموعات أربع متمايزة.

1 - القصائد السَّرديَّة والمَسْرحيَّة (المَجْدليَّة - قَدْموس)

2 - الدَّواوين الغنائيَّة (رندلى - أجمل منك؟ لا - أجراس الياسمين - قصائد من دفترها - دُلزى)

3 - شعر المناسبات (كما الأعمدة)

4 - شعر مرحلة النُّضج (الخُماسيَّات)

يوضّح الجدول الآتي هذا التصنيف:

جدول رقم 3

	الخماسيات		كما الأعمدة		المجدلية قدموس		الأعمال الغنائيّة		مجموع القصائد	مجموع الأبيات
	قصائد	أبيات	قصائد	أبيات	قصائد	أبيات	قصائد	أبيات		
رجز	4	20	0	0	2	0	72	1319	78	1339
خفيف	0	0	3	117	0	721	14	172	17	1010
متقارب	15	75	2	29	0	0	40	575	57	679
رمل	12	60	4	132	0	44	23	385	39	621
بسيط	19	95	7	247	0	0	14	159	40	501
سريع	33	165	0	0	0	0	25	300	58	465
طويل	1	5	6	224	0	0	7	80	14	309
كامل	3	15	2	44	0	0	8	107	13	166
متدارَك	2	10	0	0	0	0	11	150	13	160
مجتثّ	2	10	0	0	0	0	4	90	6	100
هَزَج	0	0	0	0	0	0	6	82	6	82
مديد	4	20	0	0	0	0	5	61	9	81
وافر	0	0	0	0	0	0	3	31	3	31
مُنسرِح	2	10	0	0	0	0	1	10	3	20
المجموع:	97	485	24	793	2	765	233	3521	356	5564

تشكّل "الأعمال الغنائيّة" الثقل الأكبر في نتاج سعيد عقل الشّعريّ (3521 بيتًا من أصل 5564، أي 63.28%) أي حوالى الثُّلثين، وتمتدّ على مدى 23 سنةً تبدأ من سنة 1950، تاريخ صدور "رندلى" حتّى عام 1973، تاريخ صدور "دُلْزَى". والنِّسبة هي نفسها تقريبًا على صعيد القصائد (233 قصيدة من أصل 356، أي 65.73%).

أمّا في الأعمال الأخرى غير الغنائية، فالتوزيع يأتي على الشَّكل الآتي:

"قَدْمُوس" و"المجدليَّة": 756 بيتًا = 13.69%

"كما الأعمدة": 793 بيتًا = 14.19%
24 قصيدة = 06.74%

"الخُماسيَّات": 485 بيتًا = 08.68%
97 قصيدة = 27.24%

انظر في هذا الصدد الجدول رقم 4 الآتي:

جدول رقم 4

	المجدلية		قدموس		رندلى		أجمل منك؟ لا		أجراس الياسمين		قصائد من دفترها		دلزى		كما الأعمدة		خماسيات		المجموع	
	ب	ق	ب	ق	ب	ق	ب	ق	ب	ق	ب	ق	ب	ق	ب	ق	ب	ق	ب	ق
رجز							533	22	203	17	517	27	66	6			20	4	1339	76
خفيف	110	1	611	1	76	5			43	4			53	5	117	3			900	18
متقارب					182	11	33	2	115	10	136	7	103	10	27	2	75	15	671	57
رمل			44		214	10			36	3	82	5	53	5	132	4	60	12	621	39
بسيط					51	2			28	2			80	10	247	7	95	19	501	40
سريع					118	9	34	2	13	1	50	3	85	10			165	33	465	58
طويل					15	1					22	2	43	4	224	6	5	1	309	14
كامل				-	24	2	20	1	12	1	24	1	27	3	44	2	15	3	166	13
متدارك					21	1	15	2	47	4	44	2	23	2			10	2	160	13
مجتث					28	1	37	1	12	1			13	1			10	2	100	6
هجز					17	1			38	3	11	1	16	1					82	6
مديد							13	1	36	3	12	1					20	4	81	9
وافر											12	1	19	2					31	3
منسرح													10	1			10	2	20	3
المجموع:	110	1	655	1	746	43	685	31	583	49	910	50	591	60	791	24	485	97	5446	355

ب: أبيات ق: قصائد

ويلاحظ في هذا التَّصنيف الجديد أن التَّنوُّع في استخدام البحور الشِّعريَّة - والَّذي أشرنا إليه سابقًا - لا يتحقَّق في الواقع إلاّ في الأعمال الغنائيَّة وجُزئيًا في الخُماسِيَّات. أمَّا على صعيد الموضوع، فجميع قصائد الدَّواوين الآتية: "رِنْدلى"، "أجمل منك؟ لا"، "أجْراس الياسَمين"، "قصائد من دفترها" و"دُلْزَى" هي حصريًّا قصائد غنائيَّة تَغْلِب عليها، تبعًا للحالة، مشاعرُ الحُبّ والطَّبيعة والتَّأمُّل والتفكّر والحلم والنَّرجسيَّة والذِّكريات والحنين. وتتابع الخُماسيَّات الموضوعات الغنائيَّة نفسها الَّتي يتبلور فيها الطَّابع النَّرْجِسِيّ بشكل أعمق. ويبرز مقابل هذه النَّرجسيَّة التأمّل والتفكُّر اللاَّهوتي-الفلسفيّ. من ناحية أخرى، فـ"المجدلية"، ديوان سَرديّ من الخَفيف يتميّز بقوَّة غنائيَّة، و"قَدْموس"، من الخفيف أيضًا، فهو مسرحيَّة شعريَّة تغيب فيها ذات الشَّاعر (impersonnalité) على غِرار الأعمال الكلاسيكيَّة الفرنسيَّة؛ أمَّا "كما الأعمدة" فهو الدِّيوان الوحيد الذي يختلف عن المجموعة الغنائيَّة ويفترق عنها جليًّا بانتمائه إلى نوع شائع جدًّا في الشِّعر القديم، نعني شعر المُناسبات. لِذا نلاحظ، في "كما الأعمدة"، ضمور مِرْوحة البحور المستعملة إلى ستة هي: البسيط (247 بيتًا - 7 قصائد)، الطَّويل (224 بيتًا - 6 قصائد)، الرَّمل (132 بيتًا - 4 قصائد)، الخفيف (117 بيتًا - 3 قصائد)، الكامل (44 بيتًا - قصيدتان) والمتقارب (29 بيتًا - قصيدتان). وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه البحور هي أيضًا الأكثر استعمالاً في الشِّعر الكلاسيكيّ: الطَّويل، الكامل، البسيط والخفيف. ومقابل هذا الانخفاض في عدد البحور المستخدمة، نجد تطويلاً للقصيدة. فمن أصل 24 قصيدة يحويها الدِّيوان، نجد أن 13 قصيدة يُراوِحُ طولُها ما بين 23 و95 بيتًا تحتكر 83.35% من أبيات الديوان (661 من أصل 793). أمَّا بالنِّسبة إلى القصائد القصيرة الَّتي يُراوِحُ طول الواحدة بين 8 و19 بيتًا فإنَّ مجموعها لا يتجاوز 132 بيتًا.

وفي هذه المقاطع القصيرة نقع على قصائد وِجْدانيَّة وغنائيَّة مَحْض، منها

"الهُنَيهة" (8 أبيات: تأمّل في العدم)، "على شاطئ الذّات" (17 بيتًا: نَرْجِسيَّة وطنيَّة)، "لي صخرة" (11 بيتًا: قصيدة وطنية تُستبدل فيها "أنا" الشاعر بالـ"نحن" التي تمثّل شعب لبنان وأمّته)، "نهر الذهب" (12 بيتًا: قصيدة حب يحاذي فيها الواقع الحقيقة) وأخيرًا "أجمل الأعراس" (9 أبيات: قصيدة لمناسبة زواج والدته). ولاشك في أن سعيد عقل أراد عبر ضم هذه القصائد إلى تلك المجموعة التلطيف من جفاف هذا النوع التقليدي، نعني شعر المناسبات. لكن يجدر بنا أن نعترف، تَوَخّيًا لإنصاف الشّاعر، أن الـ"أنا" لا تغيب أبدًا عن تلك القصائد. فكان سعيد عقل يتطرّق إلى موضوع المناسبة انطلاقًا من منظاره الشّخصيّ ومن وِجدانه العميق، فيستهلّ معظم القصائد المذكورة بالـ"أنا".

وبذلك ترتسم ملامح ديوان تقليديّ يفترق بوضوح عن المجموعة الغنائيَّة على صعيد المضمون والبُحور المستعملة، وأيضًا على صعيد البِنْية الشّعريَّة كما سنرى لاحقًا. وفي هذا الاتّجاه نشير إلى الغياب الفاضح للسّريع والرَّجز مقابل استخدام الطّويل على نطاقٍ واسع في قصائد المناسبات (قصائد التّكريم..) فقط لا غير.

وبين هذين الخِيارين يأتي المُتَقارِب ليعبّر عن الغنائيَّة النَّرْجِسيَّة في "على شاطئ الذّات" وعن الحب والحلم في "نَهْر الذّهب"، والخفيف في قصيدتين أهداهما الشّاعر لسوريا "شـامُ، يا ذا السيف" و"مُرَّ بي"، بالإضافة إلى قصيدة بُطوليَّة-ملحميَّة في ذكرى الأمير اللُّبنانيّ الكبير فخر الدِّين الثّاني، وتبرز فيها الغنائيَّة الوِجدانيَّة بشكل واضح. والبسيط في قصيدة وطنيَّة "لي صخرة"، وأخرى غنائيَّة "أجمل الأعراس" وخمس قصائد أهداها تِباعًا إلى: الشاعر شبلي الملاّط "من ورْدَتَين اثنتين، الشّمس"، والشّاعر الأخطل الصّغير "مَنْ شَاعِرٌ"، والشّاعر خليل مطران "مُلكٌ لكَ العَصْرُ"، والشّاعر عزيز أباظة "عِمْلاق مصر" وأخيرًا إلى سوريا بمناسبة انتصارات 1973 "بالغار كُلِّلْتِ".

وأخيرًا مجزوء الرَّمل في قصيدة فلسفيَّة-وِجْدانيَّة حول عَدَمِيَّة الوجود، "الهُنَيهة"، وثلاث قصائد تكريميَّة: اثنتان منها موجَّهة إلى سوريا "سائليني" و"نَسَمَت"، وقصيدة في ذكرى المؤرّخ أنطون قازان "داوِ شِعْري".

ويبقى ديوان "كما الأعمدة"، على الرُّغم من وجود بعض القصائد الغنائيَّة-الوِجدانيَّة والتَّدخُّل المُلِحّ لِلْـ"أنا" في جميع قصائد المناسبات (سنقوم بتحليل هذا الجانب في الجُزء المتعلّق بالأسلوب)، في مجمله ديوانًا تقليديًا على صَعِيدي الشَّكل والمضمون.

أمَّا الدَّواوين الأخرى - نستثني "المَجْدليَّة" و"قَدْموس" نظرًا لخصوصيَّة نوعيهما الأدبيّين - فهي تشكل الثِّقل الغنائيّ المَحْض في نتاج سعيد عقل الشِّعري الَّذي تبرز فيه ظاهرتان لا تَخلوانِ من جِدّة وفَرادة.

1) فعلى صعيد استخدام البحور الشِّعرية، نلاحظ اتّساع مِرْوَحة البُحور وظهور بحور نادرة الاستعمال في الشِّعر الكلاسيكيّ العربيّ.

2) أمَّا على صعيد البِنْية الشِّعريَّة، فنُشير إلى ظهور القصيدة القصيرة بالإضافة إلى تفكُّك البحر وتجزئتِه.

3 - بحور المرحلة الغنائيَّة

بعد هذه المقاربة الإحصائيَّة الإجماليَّة، تتيح لنا دراسةٌ أكثرُ تفصيلاً للمرحلة الغنائيَّة -نظرًا لِغِنَى هذه المرحلة وتنوّعها - تعميق معرفتنا بالجَماليَّة السَّعْقَلِيَّة وتطوّرها من ديوان إلى آخر. وانطلاقًا من رسمٍ بَيانيّ إجمالي (الجدولان 3 و4)، سنقوم بدراسة المنحنى البياني للبحور المستعملة في مختلف هذه الدَّواوين.

جدول رقم 5

استخدام البحور في الدواوين الغنائيّة

رندلى		البحور	الأبيات	القصائد
الوتيرة العالية	1	رمل	214	10
	2	متقارب	182	11
	3	سريع	118	9
	4	خفيف	76	5
الوتيرة المتوسّطة	5	بسيط	51	2
	6	مجتث	28	1
	7	كامل	24	2
الوتيرة المنخفضة	8	متدارك	21	1
	9	رجز	17	1
	10	طويل	15	1
المجموع:			746	43

أجمل منك؟ لا		البحور	الأبيات	القصائد
الوتيرة العالية	1	رجز	533	22
الوتيرة المتوسّطة	2	مجتث	37	1
	3	سريع	34	2
	4	متقارب	33	2
الوتيرة المنخفضة	5	كامل	20	1
	6	متدارك	15	2
	7	مديد	13	1
المجموع:			685	31

أجراس الياسمين		البحور	الأبيات	القصائد
الوتيرة	1	رجز	203	17
العالية	2	متقارب	115	10
	3	متدارك	47	4
	4	خفيف	43	4
الوتيرة	5	هزج	38	3
المتوسّطة	6	رمل	36	3
	7	مديد	36	3
	8	بسيط	28	2
الوتيرة	9	سريع	13	1
المنخفضة	10	مجتث	12	1
	11	كامل	12	1
المجموع:			583	49

قصائد من دفترها		البحور	الأبيات	القصائد
الوتيرة	1	رجز	517	27
العالية	2	متقارب	136	7
الوتيرة	3	رمل	82	5
المتوسّطة	4	سريع	50	3
	5	متدارك	44	2
	6	كامل	24	1
الوتيرة	7	طويل	22	2
المنخفضة	8	مديد	12	1
	9	وافر	12	1
	10	هزج	11	1
المجموع:			910	50

دلزى		البحور	الأبيات	القصائد
	1	متقارب	103	10
	2	سريع	85	10
الوتيرة	3	بسيط	80	10
العالية	4	رجز	66	6
	5	خفيف	53	5
	6	رمل	53	5
الوتيرة	7	طويل	43	4
المتوسّطة	8	كامل	27	3
	9	متدارك	23	2
	10	وافر	19	2
الوتيرة	11	هزج	16	1
المنخفضة	12	مجتث	13	1
	13	منسرح	10	1
المجموع:			591	60

وإذا كانت الجداول الإجماليَّة قد أظهرت أنَّ الأعمال الغنائيَّة تحتكر لوحدها أكبر عدد من البحور الشِّعريَّة، فإنَّ الجداول الفرديَّة تبيّن أنَّه لا يمكن تعميم هذا الاحتكار، ذلك أن استخدام البحور يتفاوت من ديوان إلى آخر.

جدول رقم 6

الدّواوين	عدد الأبيات	عدد القصائد	عدد البحور
رندلى	746	43	10
أجمل منك؟ لا	685	31	7
أجراس الياسمين	583	49	11
قصائد من دفترها	910	50	10
دلزى	591	60	13

لا نقع في "رِنْدَلى" على أثر للتَّجديد. إذ تضمّ فئة الوتيرة العالية البحور المستعملة في التَّقليد الشِّعريّ الكلاسيكيّ. ولكن على مستوى فئة الوتيرة المتوسِّطة تظهر البحورُ غيرُ المألوفة بعضَ الشَّيء كالمُجْتثّ والمُتَدارَك. كما نجد الطَّويل والهَزَج في فئة الوتيرة المنخفضة. أمَّا الرَّجَز الذي سيصبح البحر "المدلّل" لدَى عقل في الدَّواوين الثّلاثة اللاّحقة، فهو يغيب تمامًا. ويشهد "رِنْدَلى" الصادر بعد "المَجْدَلِيَّة" و"قَدْموس" - وفيهما لا يستخدم عقل إلاّ بحرًا واحدًا هو الخفيف (مع بعض أبيات الرَّمل للكورس في "قَدْموس") - على التّقنيّة والمَهارة العاليتين لشاعر يجيد تدبُّر معظم البحور الشِّعرية.

أمَّا الثَّورة الفعليَّة فستنفجر في ديوان "أجمل منك؟ لا" الذي يختار فيه سعيد عقل الرَّجز (533 بيتًا من أصل 685، و22 قصيدة من أصل 31). ولا يسعنا إلاَّ أن نُطْلِقَ، من دون تردُّد، على هذا الدِّيوان اسم "ديوان الرَّجَز". ففيه، كما سنرى لاحقًا، يطوّر عقل اللَّعِبَ العَرُوضِيّ متخفّفًا من بعض القيود، وفارضًا على شعره قُيودًا أخرى. وإلى جانب الاستخدام الطَّاغي للرَّجز، نلاحظ ظهور بحور نادرة الاستعمال كالمجتثّ (قصيدة واحدة من 37 بيتًا، ويبيّن طول القصيدة مَلَكة الشَّاعر الفنّيَّة) والمُتدارَك (قصيدتان صغيرتان، الأولى من سبعة أبيات والثَّانية من ثمانية أبيات) والمَدِيد (قصيدة واحدة من 13 بيتًا). وتتقلّص

مِرْوحة البحور في هذا الدِّيوان الَّذي لا يحتوي إلاَّ على بحور نكاد لا نجد لها أثرًا في الشِّعر الكلاسيكيّ التَّقليديّ"[6].

ويشكّل "أجراس الياسمين" مَرْحلة هدوء ما بعد العاصفة الَّتي أثارها "أجمل منك؟ لا"، ومن جديد يوسّع الشَّاعر مِرْوحة البُحور المستخدمة والَّتي تَضُمُّ 11 بحرًا. ولا يَطْغَى الرَّجَز، على الرُّغم من احتلاله موقع الصَّدارة، على البحور الأخرى، بل يشكّل مع المُتَقارِب فئة الوتيرة العالية بينما تتَّسع الوتيرة المتوسّطة لِتَضُمَّ المتدارَك (47 بيتًا وأربع قصائد) والخفيف (43 بيتًا وأربع قصائد) والهَزَج (39 بيتًا وثلاث قصائد) والمَدِيد (36 بيتًا وثلاث قصائد) والبسيط (28 بيتًا وقصيدتان)، وهي، في ما عدا البسيط، بُحور نادرة الاستعمال في الشِّعر التَّقليديّ.

ويعود في "قصائد من دفترها" إلى تجربة "أجمل منك؟ لا" مع الحضور الطَّاغي للرَّجَز (517 بيتًا من أصل 922، و27 قصيدة من أصل 50). بَيْدَ أنَّنا نلاحظ تشابُهًا واضحًا بينه وبين "أجراس الياسَمين". فمِرْوحة البحور المستعملة هي نفسُها تقريبًا مع فارق بسيط (10 بحور مقابل 11 في "أجراس الياسمين"). ولم تعد فئة الوتيرة العالية مَعْقِلَ الرَّجز الوحيد، بل بات يتقاسمها، كما في الدِّيوان السَّابق، مع المُتَقارِب. أمَّا فئة الوتيرة المتوسّطة فقد أصبحت أقلَّ أهمِّيَّة بما أنَّها لا تَضُمُّ إلاّ الرَّمَل والسَّريع والمُتَدارَك (هذا البحر الأخير هو الوحيد الذي يَنْدر استعماله في الشِّعر الكلاسيكي القديم). هكذا ينتقل المَدِيد والهَزَج إلى فئة الوتيرة المنخفضة مع الطَّويل والوافر والكامل. غيرَ أنَّ بِنْية قصائد الدِّيوان تعتمد، كما في "أجمل منك؟ لا"، تَراكيبَ وتَفْكيكاتٍ لا تخلو من براعة.

(6) نجد في الشعر الكلاسيكي الحديث ميلاً إلى استخدام البحور القصيرة. انظر كمال خير بك، *"Le mouvement moderniste..."*، م.س.، ص 266.

أخيرًا يشكّل "دُلْزَى" على صعيد العنوان (اسم علم) كما على صعيد بِنْية القصيدة وأيضًا على صعيد استعمال البحور، عودة إلى "رِنْدَلى" وإلى شيء من الكلاسيكيَّة. وفي هذا العمل الغنائيّ الصَّادر عام 1973 - كان عقل قد بلغ الواحدة والسِّتّين من عمره بعد مسيرة شعريَّة امتدّت على مدى أربعين عامًا من الصِّراعات الطَّويلة والنِّزاعات الأدبيَّة كما الجَماليَّة والإيديولوجيَّة - لم يكن عقل، المتمكِّن من فنّه وإلهامه والذي كرّسه العالم العربي شاعرًا كبيرًا، بحاجة إلى إبراز مزاياه وبراعته وتقنيّته... وإذا كان قد استمرَّ في نظم قصائد يستخدم فيها 13 بحرًا مختلفًا (في هذا الدِّيوان يقترب عدد البحور المستخدمة من 14 بحرًا)، فإن التَّوزيع على صعيد الأبيات كما على صعيد القصائد يدلّ على تجانس كبير. وكأنّي بِعَقل لا يكنُّ شَغَفًا خاصًا لأيٍّ بحر بعينه بل يحب البحور جميعَها. ولا نقع كذلك على قصائد طويلة. وإذا ما أسقطنا من حسابنا القصيدة الطَّويلة الوحيدة المؤلَّفة من 16 بيتًا من بحر الرَّجز، يبلغ معدَّل طول القصائد التِّسع والخمسين الباقية عَشَرة أبيات. كذلك لا نجد بحورًا تحتكر غالبيَّة الأبيات والقصائد. مَّما يرفع عدد بحور فئة الوتيرة العالية إلى ستَّة، وهي بالتَّرتيب: المُتَقارِب، السَّريع، البسيط، الرَّجَز، الخفيف والرَّمَل. فيَفْقِد الرَّجز، كما نلاحظ، مَوْقِع الصَّدارة. ولا تختلف بحور التَّردُّد العالي في هذا الدِّيوان - بما فيها الطَّويل الَّذي يتقدَّم بحور الوتيرة المتوسّطة - عن تلك المذكورة في الإحصاء الإجماليّ (راجع الجدول 1). فديوان "دُلْزَى" يكثّف نوعًا ما تجربة سعيد عقل الشِّعريَّة، ويقدّم صورة مصغَّرة عنها.

هكذا يَخْتِم سعيد عقل مسيرته الشِّعريَّة بالعودة إلى البِنْية العَرُوضيَّة الغالبة على شعره بشكل عامّ.

II ـ العَرُوض السَّعْقَلِي
من كلاسيكيَّة إلى أخرى، وبعض مظاهر الحداثة

تجمع بنية الشِّعر العربيّ بين البساطة والتعقيد في آن معًا. وتعود بساطتها إلى أنَّها تقوم على عنصرين أساسيّين يسهل تمييزهما: **الأوّل أُفُقِيّ** (البيت) **والثّاني عَمُوديّ** (القافية). أمَّا مَرَدُّ التَّعقيد فهو أن كلا العنصرين يخضع لتعديلات وتغييرات وجَوازات تَلْحَظُ كتب العَروض ازدياد عددها لدى معالجتها لهذه المخالفات.

بيد أنَّ عمارة هذا الشِّعر الكلاسيكيَّة تبقى غير قابلة للتَّحريف أو التَّبديل ما دمنا لم نتجاوز الإطار الَّذي يؤيّد ويتبنَّى فكرة البحر والقافية، مهما بلغت أهمِّيَّة التَّعديلات الطَّارئة على هذين العنصرين. فالقصيدة العربية الكلاسيكيَّة لا تبنى فقط على بحر واحد بل أيضًا على قافية واحدة تتميّز بحرفٍ صحيح "الرَّوِيّ"[7] تُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه كـ"سِينيَّة البحتري"، أي قصيدة البحتري التي رَوِيّها حرف السِّين. بَيْدَ أنَّ التَّقليد الشِّعري العربيّ قد عرف في إطار غلبة القصائد ذات القافية الواحدة بعض الأشكال الشِّعريَّة المصنَّفة بالثَّانويَّة والَّتي تعتمد قافية منوّعة.

إنَّ الالتزام بقواعد النَّظم العربيّ لا يقاس فقط بالتَّطبيق السليم للبحور السِّتَّةَ عَشَرَ الَّتي ذكرها الخليل (البحر السَّادس عَشَرَ اكتشفه الأخفش)، بل أيضًا، وبخاصَّة، نوع الجوازات الَّتي تطرأ على البحر أو أجزائه. ويعتبر البيت مطابقًا للقاعدة طالما أنَّ الجَوازات الَّتي تُداخِلُهُ مطابقة لتلك التي عدّدتها وأباحتها نظريَّة العَرُوض. وبالنِّسبة إلى القافية، يجب أيضًا اتّباع بعض التَّوصيات لتكون مقبولة وخالية من العيب.

---

(7) يصف برونشفيغ القافية كما يلي: "تتميّز القافية بالتّكرار الإلزامي في نهاية كلّ بيت".

وسوف نقوم بدراسة ثلاثة مظاهر عَرُوضيَّة وهي: الجوازات والقافية وعمارة القصيدة.

1 - الجوازات في شعر سعيد عقل

أدرك الخليل إثْرَ تطبيق نظريّته أنَّ تفاعيل البحور الشِّعريَّة التي اقترحها لا تأتي بشكلها في أجزاء القصيدة بل تتّخذ غالبًا شكل تَنْويعات على التَّفاعيل الأصلية. وتجدر الإشارة إلى نوعين من الجَوازات: الجوازات الَّتي تطرأ على البيت بأكمله والَّتي تعطي البيت "المَجْزوء" و"المَشْطور" و"المَنْهوك"[8]، وتلك التي تطرأ على أجزاء البحر وتسمَّى "الزَّحافات" عندما تداخل الجوازات أجزاء الحشو، و"عللاً" عندما تداخل الأعاريض والأَضْرب.

أ - الجوازات التي تطرأ على البحر بأكمله: (مجزوءًا - مشطورًا - منهوكًا)

إن إحصاء مجمل أبيات سعيد عقل يؤدّي إلى الجدول الآتي:

---

(8) للمزيد من التفاصيل، راجع محمود فاخوري، "سفينة الشُّعراء"، م.س.، ص 129 إلى 156، وكمال خير بك، *"Le mouvement moderniste..."*، م.س. ص 221 إلى 263.

جدول رقم 7
الجوازات التي طاولت البحور

الجوازات / البحور	تام	مجزوء	مشطور	منهوك	حالات خاصة	المجموع
رجز	120	149	185	417	468	1339
خفيف	921	89				1010
متقارب	309	370				679
رمل	309	312				621
بسيط	488	13		.		501
سريع	450		15			465
طويل	309					309
كامل	59	107				166
متدارك	98	62				160
مجتث		100				100
هزج		82				82
مديد		81				81
وافر	31					31
منسرح	10			10		20
المجموع من دون الرجز:	2984	1216	15	10	–	4225
المجموع مع الرجز:	3104	1365	200	427	468	5564

يسمح هذا الجدول بقراءتين. تلاحظ القراءة الأولى، بَعْدَ النَّظر في مجمل المُعْطَيات، أنَّ نِتاج سعيد عقل يعرف توازنًا بين الأبيات التامة (55.78%) والأبيات الَّتي طرأت عليها جوازات (44.22%)، وهذه نتيجة مقبولة للوَهْلة

الأولى، إلاّ أنّها غير مقنعة. أمّا القراءة الثّانية، فهي تقوم بتحليل دقيق لكلّ فئة بعد التّمييز بين الرَّجَز والبحور الأخرى. وهذه القراءة هي الّتي سوف تسمح لنا بالدُّخول إلى عالم العَرُوض السَّعقليّ.

1 - قراءة للجدول (باستثناء الرَّجَز)

يؤدّي استثناء الرّجز إلى أستثناء جُزْئيّ لثلاثة دواوين رئيسيَّة من المرحلة الغنائيَّة، وهي "أجمل منك؟ لا" و"أجراس الياسمين" و"قصائد من دفترها" حيث يَغْلِبُ الرَّجز في معظم قصائدها وأبياتها (57% من الأبيات و50% من القصائد).

يرتفع مُجْمَلُ عدد الأبيات ما خلا الرَّجز إلى 4225 بيتًا، ويبلغ عدد الأبيات التّامة 2984 بيتًا و المجزوء 1216 بيتًا، أمّا الأبيات المشطورة والمَنْهُوكة فهي ضئيلة العدد (15 و10 أبيات تباعًا). وبالإجمال تتقيّد 70% من الأبيات بالبحر التّامّ بينما تطرأ على 30% فقط منها جوازات تجتزئ منها تفعيلة. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن بحرَيِ المجتثّ والهَزَج لا يستعملان إلاّ في شكلهما المجزوء[9]، تتغيّر عندئذٍ النِّسَب وترتفع نسبة البحور التّامّة إلى 77% بينما تصبح النِّسبة الفعليَّة للأبيات التي تطرأ عليها الجوازات 23%. فيقدّم عقل صورة عن شاعر لا يحترم فقط أصول النَّظم بل يتقيّدِ بحَذافير القواعد العَرُوضيَّة. ولا يتغيّر هذا المظهر إلاّ بتدخُّل الرَّجَز الَّذي يقلب إيقاع شعره في الدَّواوين الثَّلاثة المذكورة كما يقلب نسبة الأبيات التّامَّة حاملاً معه نفحة من الحَداثة.

2 - قراءة في تحوّلات الرَّجز في شعر سعيد عقل

يتطلّب الرَّجز دراسة منفردة وذلك بسبب كَثْرة جوازاته وتنوّعها. ويبيّن الجدول الآتي تحوُّلات الرَّجَز في شعر سعيد عقل.

---

(9) راجع محمود فاخوري، "سفينة..."، م.س.، ص 33 و79 و95. وكمال خير بك، "*Le mouvement moderniste...*" م.س. ص 252-257.

جدول رقم 8

الجوازات التي طاولت بحر الرَّجَز في "أجمل منك؟ لا"

الجوازات / القصائد	تام	مجزوء	مشطور	منهوك	مشطور ومنهوك	ملاحظات
أجمل منك؟ لا					16	مع استعمال تفعيلة من البحر في بعض الأبيات
حب					48	مع استعمال تفعيلة من البحر في بعض الأبيات
أنا و قبلة			20			
بقصرنا سوف يَمُرُّ الشَّاعر					29	
أغنية					16	
يَنِينَا					46	استعمال تفعيلة: فعلن
دَدا			9			
حقّان					35	
على اليدين					14	
سمعت					29	
لي أغنية					19	استعمال بيت بتفعيلة واحدة
أجمل الأجمل					29	استعمال بيت بتفعيلة واحدة
زهرة الزُّهور					33	استعمال بيت بتفعيلة واحدة
فم					16	

درج			12			مع استعمال بيت واحد من المنهوك
بِلأَّرا تَلْهُو					41	استعمال شطر من بيت بتفعيلة واحدة
قبلك ما كان في الوجود					22	استعمال شطر من بيت بتفعيلة واحدة
لأَهِية!					17	استعمال شطر من بيت بتفعيلة واحدة
زهو				24		استعمال شطر من بيت بتفعيلة واحدة
وفاء					15	استعمال شطر من بيت بتفعيلة واحدة
يا حلو، إن غدًا رَجَعت					9	استعمال شطر من بيت بتفعيلة واحدة
عودة					34	
المجموع:			41	24	468	

جدول رقم 9

الجوازات الَّتي طاولت بحر الرَّجَزْ في "أجراس الياسمين"

الجوازات / القصائد	تام	مجزوء	مشطور	منهوك	مشطور ومنهوك	ملاحظات
عاصفة	11					
علائق	12					
إليكِ، يا غَزِير	10					
تمطر		13				
فراشة	12					
تلال 1	10					
مساء	11					
سقوط الشَّمس		13				
نقش على الرِّيح	12					
تلال 2		12				
هُموم الجمال	12					
فراشة فراشتان		13				
أغنية الهدوء		13				
ويك! أنسني يا ربيع		14				
أغنية إلى الرَّائي		14				
يلفَحُني السّكُوت		11				
أيا شَطُّ		11				
المجموع:	90	114	0	0	0	

جدول رقم 10

الجوازات التي طاولت بحر الرَّجَز في "قصائد من دفترها"

الجوازات / القصائد	تام	مجزوء	مشطور	منهوك	مشطور ومنهوك	ملاحظات
من يشتريني بِقُبَل				24		
شبّاكه				20		
لِمَ يَمُرُّ لا يُسَلِّم				20		
أسمع صوته من الجُنينة			20			
كلُّ الرُّعونات			20			
قصيدة الحياة				20		
أخت، وهل أرفض؟				24		
نزول السِّتار				20		
التَّمَة			20			
أنا وأخي الصَّغير وحبيبي				20		
لا ، يا حبيبي				11		
مَليك الجان				24		
أسكنتك الجفن الشَّريد				11		
كَتَبتْ لي				11		
هموم الياسَمينة				10		
ورقةٌ من الصَّدى				10		
فَمِي			20			

أحبّه			20			
يا قُلّتي إن هُوَ لم يَمُرَّ			24			
شجرة النُّعاس				20		
خريف				24		
الحَصاة إلى الشُّبّاك				20		
كأنّني أنا الأكاسِية			20			
ما همَّني قلبان				24		
لا و نعم				20		
لكَ أنا أكتب				20		
محروسة				20		
المجموع:	0	0	144	373	0	

جدول رقم 11

الجوازات التي طاولت بحر الرَّجَز في "دُلْزَى"

الجوازات / القصائد	تام	مجزوء	مشطور	منهوك	مشطور ومنهوك	ملاحظات
الكلمة الرِّياح	10					
أنا والقَمَر		10				
الإلهَة الصَّغيرة	10					
أزْلَف		13				
شمعتان و بعضُ كُتُبٍ		13				
سألتقيكِ، يا غريبة كأشعاري	10					
المجموع:	30	36	0	0	0	

جدول عام رقم 12
الجوازات التي طاولت بحر الرَّجَز في الدَّواوين الغنائيّة

الجوازات / الدواوين	تام	مجزوء	مشطور	منهوك	مشطور ومنهوك	ملاحظات
أجمل منك؟ لا			41	24	468	اثنتا عشرة حالة من الجوازات
أجـــــراس الياسَمين	90	113				
قـصـائـد مـن دفترها			144	373		حالتان من الجوازات
دُلْزَى	30	36				حـالـة واحـدة مـن الجوازات
خماسيّات				20		
المجموع:	120	149	185	417	468	

من "أجمل منك؟ لا" حتَّى "دُلْزَى" يرتسم منحى بياني متعرّج نزولاً يُراوح بين اللاَّنَسَقِيَّة الكاملة والنَّسَقِيَّة النِّسبية (انظر الجدول رقم 12). وهي ظاهرة تُسْهِم في تأكيد أعمال المرحلة الغنائيَّة.

وتشكل "أجمل منك؟ لا" و"قصائد من دفترها" مراجع تصلح لدراسة التَّمايز الَّذي تسبّبه المخالفات الطَّارئة على هذه البحور. ففي هذين الدِّيوانين، لا يحجم سعيد عقل عن استخدام الرَّجَز التَّام فقط بل أيضًا عن مجزوء الرَّجز، وهو أكثر جوازات الرَّجَز اعتدالاً بالمقارنة مع الجَوازات الأخرى. إنه يختار المَشْطور والمَنْهوك من هذه الجوازات، غير أنَّ بين الدِّيوانين الأوَّل والثَّاني ميلاً واضحًا إلى النَّسَقيَّة. فالدِّيوان الثَّاني أقلُّ "لا نَسَقيَّة" من الدِّيوان الأول. تتوزّع

القصائد فيه على المشطور والمَنْهُوك (مع غلبة المنهوك). ولكنَّ ذلك لا يَحُول دون خضوع البحر إلى حذف أو تعديل يجعل من الصَّعب، أحيانًا، التَّعرُّف إليه. وغالبًا ما يُضِيف سعيد عقل من عِنْدِيَّاته شِبْهَ تفعيلة "فعْ" في نهاية كلّ بيت.

شبّاكه الذي انفتحْ	مستفعلُنْ مُتفْعِلُنْ
تحبُّه أختي الصَّغيرةْ	مُتْفَعِلُن مُسْتَفْعِلُنْ فَعْ أو مستفعلاتُن
تغمِزُني: "شُمّي عبيرَهْ	مُتْفَعِلُن مَستفعِلن فع أو مستفعلاتن
مَنْ قلبُهُ هنا انْذَبَحْ[10]	مُسْتَفْعِلُن مفاعِلُنْ

إن البيتين الأوَّل والرَّابع ينتهيان بقافية واحدة من الرَّجز المنهوك[11]، بينما يَضُمّ البيتان الدَّاخِليَّان، واللَّذان ينتهيان أيضًا بقافية واحدة، إلى جانب تفاعيل مَنْهوك الرَّجَز شبه تفعيلة "فَعْ" أو مستفعلاتن. ومن الممكن، إذا ما لزم الأمر، اعتبار البيتين الداخليين من مَشْطُور الرَّجَز مع تحوّل التفعيلة الأخيرة "فعولن" إلى "فَعْ" أو تفعيلة مستفعلن إلى مستفعلاتن. وفي الحالتين، لا تغيب هذه الـ"فَعْ" التي يعتبرها بعض الشعراء اللبنانيين الإيقاع السعقلي. والجدير بالذكر أن شعراء التفعيلة قد استعملوا في بحر مَنْهوك الرجز تفعيلة "فَعْ" أو مستفعلاتن.

ومع "أجمل منك؟ لا" بشكل خاصّ، تبلغ البَراعة العَرُوضِيَّة ذُروتها. إذْ من أصل 22 قصيدة من الرَّجز، تعرف أربع قصائد فقط تركيبًا متجانسًا ومتميّزًا (ثلاث منها من "المَشْطُور" وواحدة بأكملها من "المَنْهُوك"). أمَّا القصائد الثماني عَشرةَ الأخرى فهي تعرف تركيبًا مُزْدَوِجًا من "المَشْطور" و"المَنْهوك"

(10) "قصائد من دفترها"، قصيدة "شباكه"، م.س.، ص 13.

(11) راجع محمود فاخوري، "سفينة..." م.س.، ص 75 إلى 77. كمال خير بك، "*Le mouvement moderniste...*"، م.س.، ص 257.

معًا مع استعمال أبيات مؤلّفة من تفعيلة واحدة في بعض القصائد. ونعطي على ذلك الأمثلة الآتية:

مَرَرْتِ لَمْ تَحْنِ على الرَّبابْ...	مفاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعولْ	أ
وَيْكِ لِمَا؟	مُفْتَعِلُنْ	ب
في الَوتَرِ اختَمَى	مُفْتَعِلُنْ فَعَلْ	ب
قَلْبي المُذابْ[12]	مُسْتَفْعِلانْ	أ

في هذه الأبيات، يستخدم الشَّاعر مهاراتِه في اللَّعِبِ العَرُوضِيّ: البيت الأوَّل من الرَّجَز المشطور. ولكن يرجّح أن تفعيلته الأخيرة "مستفعلن" قد تحوّلت إلى "فَعُول"[13]؛ البيت الثَّاني أحادي التفعيلة "مُفْتَعِلُنْ"، الثَّالث من مَنْهوك الرَّجز مع تحوُّل التَّفعيلة الثَّانية إلى "فَعَلْ"[14]، أخيرًا البيت الرَّابع هو أيضًا، مؤلّف من تفعيلة واحدة "مُسْتَفْعِلانْ" طرأت عليها زيادة حوّلت المقطع الأخير الطويل إلى ممدود. فأصبح مُذَيَّلاً. أما القوافي، فانتظمت على شكل: أ ب ب أ.

ونقع على الظَّاهرة نفسها في قصيدة أخرى "أَجْمَلُ الأَجْمل":

يا أجملَ الأجملْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ	أ
هلْ مِنْ جَميعْ	مُسْتَفْعِلانْ	ب
بيني وبينَ الرَّبيعْ	مُسْتَفْعِلُنْ فاعلانْ	ب
أم أنّني أحياكَ في المأمَلْ؟![15]	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فعْلُنْ	أ

إن البيتين الأوَّل والثَّالث من منهوك الرَّجز، أمَّا الثَّاني فمؤلّف من تفعيلة

---

(12) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "لآهية"، م.س.، ص 109.

(13) راجع، محمود فاخوري، "سفينة..."، م.س.، ص 70.

(14) راجع م.س.

(15) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "أجمل الأجمل"، ص 74.

واحدة "مستفعلان" (وقد طرأت عليه زيادة أعطت مقطعًا "ممدودًا")، في حين أنَّ البيت الرَّابع من الرَّجَز المَشْطور. لا يحترم ترتيب قوافي البحور الشِّعرية بل المقاطع في نهاية كلّ بيت، فتتلازم القوافي /أ - أ/ مع تَكْرار "فعلنْ" (مقطعان طويلان)، والقوافي /ب - ب/ مع المقاطع الممدودة الَّتي تَخْتِم البيتين الثَّاني والثالث بـ "ـعِلانْ".

أمَّا المثل الأخير، فهو قصيدة "دَرَج" المصنَّفة في فئة "المَشْطُور" والَّتي تعتبر من المَنْهُوك بسبب حَذْفِ إحدى تفعيلاتها في أحد الأبيات:

الدَرَجُ الحالي بزَيْزَفون	مُفْتَعِلُن مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولْ
والفَوْقَه تُعَرِّشُ ياسَمينهْ	مُسْتَفْعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ فَعُولُنْ
تُكَوْكِبُ السَّـكِينَهْ	مَفَاعِلُن فَعُولُن
للحُلْوَةِ التَخْطُرُ كالظُّنُونْ[16]	مُسْتَفْعِلُن مُفْتَعِلُن فَعُولْ

وتجدر الإشارة هنا إلى ظاهرتين: من جهة تحوُّل "فعولن" إلى "فَعُولْ" مرَّتين في البيتين الأوَّل والرَّابع (وهما على قافية واحدة) ومن جهة أخرى البيت الثَّالث الَّذي حذفت منه تفعيلة "مستفعلن" (أو أحد تحوّلاتها في أجزاء الحشو) ممَّا يقرّبه عَمَليًا من المَنْهُوك. وبما أن ظاهرة مماثلة لا تتكرَّر في أبيات القصيدة الأخرى، يُستحسن تصنيفها في فئة "المَشْطُور".

ومع بُروز الرَّجَز في شعر سعيد عقل، تدخل البراعة الإيقاعيَّة مُتيحةً لِلشَّاعر أن يستعرض قُدُراتِه ومهاراتِه وتمكُّنَه من الفَنّ والتّقنية الشِّعريّين. وهو بروز يترافق مع مَيْلٍ إلى التَّخفُّف من قُيود العروض التَّقليديّ. وفي هذه الدَّواوين نكتشف إرهاصات خجُولة لِما سيُسمَّى لاحقًا بـ "شعر التَّفعيلة".

بَيْدَ أنَّه لا يمكن اختزال سعيد عقل بهذين الدِّيوانين والبراعة الإيقاعيَّة الَّتي

---

(16) أجمل منك؟ لا"، قصيدة "دَرَج"، م.س.، ص 94.

تظهر فيهما. فسعيد عقل، هو أيضًا، الشَّاعر الذي كتب قصائد أقلّ "اضطرابًا" وأكثر "نَسَقِيَّةً". وإذا كان لا بدّ من إبداء رأي في المسألة، فليكن هذا الرأي شاملاً لِمُجْمَلِ نتاجه الشِّعريّ الَّذي تعيد كلاسيكيّته التَّوازن إلى مرحلةٍ تميّزت بفورة اللَّعِب الشِّعريّ.

ب - الجوازات الطَّارئة على أجزاء البحر (الزِّحافات والعِلل)

من النَّادر أن نقع على قصائد عربيَّة لا تحمل أبياتها جوازات في أجزاء البحر. حتَّى إن هذه المخالفات اتَّخذت صفة القاعدة. هكذا تتعقَّد النَّظريَّة العَرُوضيَّة العربية عندما ننتقل إلى وصف الجوازات الطَّارئة على الأعاريض والأَضْرُب وتَعْدادها.

غالبًا ما تحمل أبيات سعيد عقل جوازات مختلفة الأنواع. لكنَّ عقل يتقيّد في إطار هذه المخالفات نفسها وإلزامات النظرية وتوصياتها، فلا يتجاوز حدود المُباح كما لا يعتمد أي مخالفة لا تذكرها النَّظريَّة نفسها. هنا يبرهن الشَّاعر عن كلاسيكيّته باحترامه الكامل للأصول وتقيُّده بالقواعد.

وينطلق تحليل الزِّحافات والعِلل من التَّفاعيل. ويُظهر عقل، الَّذي غالبًا ما تخضع تفاعيله إلى تعديلات، مَهارة فائقة، وحِرْفة عالية في تدبُّر البيت العربيّ. وفي الواقع إنّ الزِّحافات والعِلَل لم تعد تعتبر عُيوبًا بل علامات بارزة على المَلَكة الشِّعرية، إذا ما أجاد الشَّاعر تدبُّرُها[17].

---

(17) تعتبر نازك الملائكة أنّه لا يجب الإفراط في استعمال الزِّحافات والعِلل. وتعطي مثالاً على ذلك الرَّجز. وتأسف لِكَون شعراء الحداثة لا يستخدمون هذا البحر إلاّ في شكله المجتزأ. فهل كانت تسعى، من حيث لا تدري، إلى انتقاد سعيد عقل الذي استعمل الرَّجز على مزاجه وهَواه؟ راجع، "قضايا الشّعر المعاصر"، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، 1978، ص 111 (حول الزحافات).

2 - القافية في شعر سعيد عقل

إنَّ القافية العربيَّة هي أيضًا مركَّبة بالمقارنة مع قافية البيت الفرنسيّ القائمة على "التّماثل الصّوتي بين آخِر حرف عِلّة مشدَّد مع ما يتبعه من الصّوامِت"[18]. وكان بَعْضُهم يخلط بين القافية والرَّوي (أي الحرف الملفوظ الأخير) وبعضُهم الآخر بين القافية والكلمة الأخيرة من البيت. وقد تَمَّ الإجماع مع الخليل على تصوُّر لا يأخذ بعين الاعتبار لا الرَّوِيّ ولا الكلمة الأخيرة بل بنية المقاطع الأخيرة من البيت[19].

وتدخل عوامل عديدة في تحديد القافية العربيَّة وهي: نوع القافية (مُطْلقة أو مُقَيَّدة)، الرَّوِيّ (آخر حرف ملفوظ في البيت) وحدود القافية البالغ عددُها خمسة:

1 - المُترادِف: إذا اجتمع ساكنا القافية بلا فاصل بينهما.
2 - المُتَواتِر: إذا وقع بين ساكني القافية حرف متحرّك.
3 - المُتدارَك: وهو أن يكون بينِ ساكني القافية حَرْفان متحرّكان.
4 - المُتَراكِب: وهو أن يكون بين ساكني القافية ثلاثة أحرف متحرّكة.
5 - المُتَكاوِس: وهو وقوع أربعة أحرف مُتَحرِّكة بين ساكنِي القافية[20].

وسنتطرّق في دراسة القافية في شعر سعيد عقل إلى تلك المَظاهِر الثّلاثة: النَّوع والرَّوِيّ، وحدود القافية.

---

(18) Maurice Grammont, *Petit Traité de versification française*, éd. Armand Collin, Paris, 1968, p.34.

(19) راجع، حسين نصّار، "القافية في العروض والأدب"، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص 21 إلى 32، ومحمود حقّي، "العروض الواضح"، مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، 1981، ص 113 إلى 115.

(20) راجع، محمود فاخوري، "سفينة..."، م.س.، ص 143-145.

إنَّ تصنيف أعمال سعيد عقل بين سَرْدية ومسرحية وشعر مناسبات وشعر نُضج، يمكن أن يكون ذا فائدة في دراسة القافية. أمَّا دواوين "المَجْدليَّة" و"قَدْموس" (الأوَّل سَرْدي والثاني مسرحي) و"كما الأعمدة" (شعر مناسبات) فلا تُثير أيّ مشاكل على صعيد القافية بما أنَّها تنتمي من حيث الشَّكلُ إلى الكلاسيكيَّة التَّامَّة.

أ - "المَجْدليَّة" و"قَدْموس"

مع احترام البحر الخفيف التَّامّ، يعتمد سعيد عقل في "المَجْدليَّة" القافية المنوّعة من دون أن يَفْرِض عليها ترتيبًا محدّدًا (فالقوافي مسطّحة أو متقاطعة أو متعاقبة، الخ.) بحيث تتوزّع القوافي بشكل عَشْوائي على الأبيات المئة وعشرة التي يتألّف منها هذا الدِّيوان-القصيدة. ولا يخضع ترتيب المقاطع بدوره إلى أي تكرار في بنيته. وتضمّ مقاطع القصيدة السَّبعة، والَّتي تفصل بينها علامات نَجْميَّة(*)، عددًا متفاوتًا من الأبيات تخضع القافية فيها إلى التَّرتيب الآتي:

المقطع الأول: 15 بيتًا

أ أ / ب ب / ج ج / د د / هـ هـ / و هـ و/

المقطع الثاني: 12 بيتًا

أ ب أ ب أ / ج ج ج ج / د د د /

المقطع الثالث: 12 بيتًا

أ ب أ ب / ج ج / د هـ هـ د د د /

المقطع الرَّابع: 5 أبيات

أ أ أ / ب ب /

المقطع الخامس: 31 بيتًا

أ أ / ب ب / ج ج / د د / هـ هـ هـ هـ / و و و /

ز ز ز/ ح ح ح ح / ط ح ط ط ط ط ط /

المقطع السَّادس: 4 أبيات

أ أ / ب ب

المقطع السَّابع: 31 بيتًا

أ أ / ب ب / ج ج / د د / هـ هـ / و و و /

ز ز ز / ح ح ح ح / ط ط ط ط ط/ ك ك /ل ل ل

ولا يحدّد نظام معيّن توزيع المقاطع أو القوافي (إلاّ إذا أخذنا بعين الاعتبار تكرار الأبيات الاثني عَشَرَ في مقطعين: الثَّاني والثَّالث، وتكرار الأبيات الواحدة والثَّلاثين في المقطعين الخامس والسَّابع، وأخيرًا المقطعين الصَّغيرين الأخيرين والمؤلّفين من خمسة وأربعة أبيات في المقطعين الرابع والسَّادس). ويَسَعُنا أن نستخرج قوافي مسطَّحة (أ أ، ب ب، ج ج..) كما في بداية المقاطع الأوّل والخامس والسَّادس والسَّابع، وقوافي أخرى متقاطعة (أ ب أ ب) في بداية المقطعين الثَّاني والثَّالث، أو متعانقة، وهي نادرة جدًا، كما في المقطع الثَّالث (د هـ هـ د) والمقطع الخامس (ح ط ح ط)[21]، وأخيرًا القوافي الَّتي نسمّيها "المتبوعة" والموجودة في مواضع كثيرة: هـ هـ هـ هـ / و و و و / ز ز ز/ الخ.

إلاَّ أنَّ تنوُّع هذه القافية لا يعدو كَوْنَه شكلاً خارجيًا. فإذا ما تطرَّقنا إلى تحليل بِنْية القافية تبيَّن لنا أن سعيد عقل يخضع في مجمل القصيدة إلى نوع من الوحدة.

(21) بما أن القافية المتعانقة هي تنويع على التَّراكب، من الممكن إدراج الشكل التالي: أ ج ج / هـ هـ / وو / ح ح / ط ط / ضمن هذه الفئة.

جدول رقم 13

بنية القافية المتنوّعة في "المَجْدليّة"

عدد القوافي	نوع القافية		حدود القافية				
	مطلقة	مقيّدة	المترادف	المتواتر	المتدارك	المُتَراكِب	المُتَكاوِس
38	38		1	37			
			o o /	o / o	o / / o	o / / / o	o / / / / o

فعلى صعيد بنية البيت (الخفيف التَّامّ) كما على صعيد بنية القافية تحترم القصيدة وَحدة أساسيَّة في إطار من النَّظم السَّليم.

بالنِّسبة إلى "قَدْموس" وإذا ما وضعنا جانبًا الأبيات الأربعة والأربعين من الرَّمَل (المجزوء والتَّامّ) والَّتي يُنْشِدها الكَوْرس (وهو يمثّل تارة البَحَّارة الصَّيدونيّين، وطورًا المحاربين اليونان وأحيانًا أخرى الآلهات) نلاحظ انتظامًا في الأبيات رغم التَّنويع المتواصل في القافية. وبما أن المسرحيَّة تستلهم في بنيتها الدَّراميَّة أُسُس الكلاسيكيَّة الفرنسيَّة، فهي تعتمد القافية المُسَطَّحة على غِرار المسرحيَّات الكلاسيكيَّة في القرن السَّابعَ عَشَرَ الفرنسيّ (أ أ / ب ب / ج ج...). وعلى صعيد نوع القافية وحدودها يتبنّى عقل في الأبيات البالغِ عَدَدُها 611 الَّتي تتألّف منها المسرحية القافية المُطْلَقة وشكل المُتَواتِر (/ 5/ -/ --/).

ونلحظ أنَّ هذه المسرحيَّة الَّتي لا خلاف حول كلاسيكيّتها الصَّريحة، تعتمد في أبيات الكورس الأربعة والأربعين تركيبًا أكثر ابتكارًا للقافية الَّتي تُراوِحُ بين المُطْلَقة والمقيَّدة، وبين المُترادِف والمُتَواتِر والمَتَدارِك.

جدول رقم 14

الأبيات وعددها	نوع القافية		حدود القافية				
	مطلقة	مقيّدة	المترادف	المتواتِر	المتدارَك	المُتَراكِب	المُتَكاوِس
			o o /	o / o	o / / o	o / / / o	o / / / / o
البحارة الصّيدونيّون 16	10	6	4	8	4		
المحاربون اليونان 12	4	8	4		8		
الآلهة 16	8	8	6		6		
المجموع: 44	22	22	14	8	18	0	0

إن لعبة القافية هذه لا تبدو متنافرة مع السِّياق العام باعتبار أنَّ دور الكَوْرس في المَسْرحيَّات الكلاسيكيَّة يتطلّب لهجة ونبرة مختلفتين من أجل إبراز تدخّله. لذلك كان الكتاب الكلاسيكيُّون يلجَؤون إلى تغيير البحور فيستبدلون البيت الإسكندري بالأبيات المؤلّفة من ثمانية أو عشرة مقاطع (octosyllabe, décasyllable) أو بغيرها. أمَّا بالنِّسبة إلى ترتيب القوافي فكانوا يستبدلون المسطّحة بالمتعانقة أو المتقاطعة.

في هذه الأبيات الأربعة والأربعين، يتخلَّى سعيد عقل عن التَّرتيب المسطَّح ويعتمد التَّرتيب المتعانق (أ ب ب أ) مميّزًا بذلك بين أبيات الكورس والأبيات الأخرى.

ب: "كما الأعمدة"

إنَّ انتماء هذا الدِّيوان إلى النّوع التَّقليدي ينعكس على صعيد بِنْية القافية. إذ يختار سعيد عقل في جميع مقاطعه - الَّتي يتألّف نصفها من قصائد طويلة تُراوِح بين 23 و95 بيتًا - القافية الموحّدة كما في الشعر القديم. كذلك تغلب القافية المطلقة التقليدية بدورها. ولا يشذّ عن هذه القاعدة إلاّ أربع قصائد تعتمد القافية

المقيّدة الأثيرة لدى شعراء الحداثة بسبب القطع المفاجئ الَّذي تحدثه في نهاية البيت ممَّا يعطي الانطباع بأن شيئًا ما لم يكتمل. وتنتمي ثلاث من هذه القصائد إلى النَّوع الغِنائيّ-الوِجْدانيّ: "أجمل الأعراس" و"الهُنَيهة" و"نَهْر الذَّهب"، أمَّا القصيدة الرَّابعة فهي وطنيَّة-وجدانية مُهْداة إلى سوريا، "سائليني".

وبالنِّسبة إلى حدود القافية فإنَّ سعيد عقل يوسّع مِرْوحتها إلى أربعة:

جدول رقم 15

عدد الأبيات	نوع القافية		حدود القافية			
	مُطْلَقَة	مقيَّدة	المترادف	المُتَواتِر	المُتَدارِك	المُتَراكِب
			/ o o	o / o	o / / o	o / / / o
793	694	99	70	367	118	238

أمَّا اختيار البحور واستعمالها بشكلها التَّام واَعتماد الروي الواحد وهيمنة القافية المطلقة والتنوّع في حدود الأبيات مع المَيْل الواضح للمُتَواتِر والمُتَراكِب، بالإضافة إلى المواضيع التقليدية، فكلُّ هذه العناصر تجعل من "كما الأعمدة" ديوانًا كلاسيكيًا نَسَقيًا وتقليديًا.

ج : الخماسيات

تعتمد مجموعة أولى مؤلّفة من ثمانٍ وعشرين خُماسيَّة التَّرتيب /أ ب أ ب أ /. ورغم أنَّ القافية تبدو للوهلة الأولى متقاطعة إلاّ أنَّ شكل هذه الخُماسِيَّات سوف يختلف تمامًا ما أن نقوم ببسطها أُفُقيًا:

____________ أ____________ ب

____________ أ____________ ب

____________ أ

ونلاحظ، إضافة إلى الالتزام بالقافية في نهاية البحر (ب ب)، وجود قوافٍ

داخليَّة في العَرُوض (أ أ) وتستعاد هذه القافية نفسها في البيت/المِصْراع الخامس.

أمَّا بالنِّسبة إلى أنواع وحدود القافية، فإن هذه "الخُماسِيَّات" الثَّماني والعشرين تعتمد البنى الآتية:

جدول رقم 16

عدد الأبيات	نوع القافية		حدود القافية				
	مطلقة	مقيّدة	المترادف	المُتَواتِر	المُتَدارِك	المُتَراكِب	المُتَكاوِس
			o o /	o / o	o / / o	o / / / o	o / / / / o
140	42	98	55	27	54	4	

وتبيّن هذه المجموعة من "الخُماسِيَّات" (وعددها 28 من 140 بيتًا) الهيمنة المُطْلقة للقافية المقيّدة (ذات الحرف الصَّامت) والَّتي كُنَّا قد أشرنا إلى مميّزاتها الإيقاعيَّة (الانطباع بعدم الاكتمال الذي يعطيه "ابتلاع" المقطع الأخير) والقريبة جدًّا من "المفرد" الڤيرليني (نسبة إلى پول ڤيرلين).

إنَّ هذا التعديل على مستوى النَّوع يؤدّي إلى تعديل مماثل على مستوى "الحدود" الَّتي يَغْلِب عليها المُتَرادِف على حساب المُتَواتِر والمُتَراكِب. ويترك المقطع الأخير الممدود من المُتَرادِف الأثر نفسه الذي تتركه القافية المقيّدة.

وفي الخُماسِيَّات التِّسع والسّتّين الَّتي تتألّف منها المجموعة الثَّانية، نلاحظ التَّرتيب المُتَعانِق (أ ب ب أ ب) والَّذي لا يمكن بسطُهُ أُفُقِيًا بسبب عدم ملاءمة القَوافي لِذلك:

______________أ______________ ب
______________ب______________ أ
______________ ب

جدول رقم 17

عدد الأبيات	نوع القافية		حدود القافية				
	مُطْلَقَة	مقيّدة	المُتَرَادِف	المُتَوَاتِر	المُتَدَارِك	المُتَرَاكِب	المُتَكَاوِس
			o o /	o / o	o / / o	o / / / o	o / / / / o
345	130	215	110	84	141	10	

إنَّ الظَّواهر الملحوظة في المجموعة الأولى تتكرَّر في المجموعة الثَّانية ونعني بذلك هيمنة المقيَّدة وارتفاع عدد أبيات المُتَرادِف الَّتي تشكّل مع أبيات المُتَواتِر البنى الأكثر استعمالاً.

ويؤكّد جَمْعُ الجَدْولَين هاتين الظَّاهرتين (313 مُقيَّدة مقابل 172 مُطْلَقة، بالإضافة إلى مَيْلٍ واضح للمُتَرادِف والمُتَدارَك اللَّذين يحتكران 70% من العدد الإجماليّ) كما يبيّن نزوع سعيد عقل إلى شعر يستمدُّ إيحائيَّته من لُعبة إيقاعيَّة مضبوطة.

د- الأعمال الغنائيَّة

يمكن التَّمييز في دواوين المرحلة الغنائيَّة بين نوعين من القوافي: 159 قصيدة بقافية موحَّدة و74 قصيدة بقوافٍ متنوعة.

جدول رقم 18: قصائد بقافية واحدة، عدد 159 قصيدة

الدّواوين	عدد القصائد	عدد الأبيات	نوع القافية		حدود القافية				
			مطلقة	مقيّدة	المُتَرادِف	المُتَواتِر	المُتَدارَك	المُتَراكِب	المُتَكاوِس
					oo/	o/o	o//o	o///o	o////o
رندلى	32	426	257	169	96	77	240	16	
أجمل منك؟ لا	3	24	16	8		8	16		
أجراس الياسمين	49	583	197	386	183	204	148	48	
قصائد من دفترها	15	164	99	65	32	78	46	7	1
دلزى	60	591	393	198	93	307	101	90	
المجموع:	159	1788	962	826	404	674	551	161	1

جدول رقم 19: قصائد بقوافٍ متنوّعة، عدد 74 قصيدة

الدّواوين	عدد القصائد	عدد الأبيات	نوع القافية		حدود القافية				
			مُطْلَقَة	مُقَيَّدَة	المُتَرادِف	المُتَواتِر	المُتَدارَك	المُتَراكِب	المُتَكاوِس
					oo/	o/o	o//o	o///o	o////o
رندلى	11	326	133	196	109	72	139	4	2
أجمل منك؟ لا	28	661	195	466	282	202	169	7	1
قصائد من دفترها	35	746	250	496	247	234	254	10	1
المجموع:	74	1733	578	1158	638	508	562	21	4

إنّ قراءة مقارنة لهذين الجدولين تبيّن التّعديلات الهامّة الحاصلة لدى الانتقال من القافية الموحّدة إلى القافية المتنوّعة:

1 - على صعيد نوع القوافي: نلاحظ انتقالاً من التّوازن بين المقيَّدة

والمُطلقة (826 مقابل 962) في قصائد القافية الواحدة إلى هَيْمنة كاملة للمقيَّدة (1158) على المُطْلَقة (578).

2 - على صعيد حدود القافية: في مجموعتي القصائد (ذات القافية الواحدة والمنوَّعة)، يحتكر المُتَواتِر والمُتَدارَك أغلبيَّة القوافي. إلاَّ أنَّ المُتَرادِف يحتلُّ الصَّدارة (638 بيتًا) في القصائد ذات القوافي المتنوّعة في حين كان يحتلُّ المركز الثَّالث (404 أبيات) في القصائد ذات القافية الواحدة. وعلى العكس من ذلك يخسر المُتَواتِر موقعه، وينتقل من المركز الأوَّل (في القافية الموحّدة) إلى الثَّالث (في القافية المتنوّعة)، فيأتي بعد المُتَدارَك الَّذي يحافظ على مركزه الثاني وعلى عدد الأبيات نفسِه تقريبًا (551 مقابل 562). ونشير أخيرًا إلى اختفاء المُتَراكِب وانخفاض عدد أبياته من 161 إلى 21.

3 - إذا كانت القصائد ذات القافية الواحدة هي الغالبة عدديًّا (159 مقابل 74 أي ما يقارب الثُّلثين) فإنَّ هذه النِّسبة تتغيَّر ما إن يتمُّ اعتماد البيت كوَحدة قياس، وذلك لصالح الأبيات ذات القوافي المتنوّعة. نلاحظ عَمَلِيًّا وجود توازُن بين المجموعتين (1788 بيتًا بقافية واحدة و1733 بيتًا بقافية متنوّعة).

4 - نجد القصائد ذات القوافي المتنوّعة في الدَّواوين الثَّلاثة الَّتي كنَّا قد نوَّهنا بميلها الواضح إلى الحداثة وهي "رِنْدَلى" و"أجمل منك؟ لا" و"قصائد من دفترها" وخاصَّة الدِّيوانين الأخيرين. فمن أصل 74 قصيدة، لا نقع في "رِنْدَلى" إلاَّ على 11 قصيدة تعتمد القافية المتنوّعة بينما نجد في الدِّيوانين الأخيرين 63 قصيدة من هذا النَّوع.

وفي الدِّيوانين الباقيين، "دُلْزَى" و"أجراس الياسَمين" نلاحظ التزامًا كاملاً بالنَّمُوذَج الكلاسيكيّ للقافية الواحدة. غير أن "أَجْراس الياسَمين" يُعدّ نسبيًّا أكثر حداثة من "دُلْزى" نظرًا لِهَيْمنة أبيات المقيّدة (386 مقابل 197 مطلقة) ممَّا يؤدّي إلى ارتفاع وَتيرة استعمال المُتَرادِف.

وخلافًا لذلك، تنعكس النِّسبة في "دُلْزى" الَّذي يشهد عودة إلى المطلقة

(393 مقابل 198 مقيّدة) وأولويّة مطلقة للمُتَواتِر (307 أبيات) بينما لا يتجاوز عدد المُتَرادِف 93 بيتًا.

وتُبَيّن دراسة البُحور والقوافي أنَّه إذا كانت ظاهرة التَّجديد عند سعيد عقل تَنْحَصر في المرحلة الغنائيَّة الممتدَّة من سنة 1950 ("رندلى") إلى 1973 ("دُلْزَى")، فهي لا تتبلور فِعْليًا إلاَّ في ديوانَي "أجمل منك؟ لا" و"قصائد من دفترها" وبشكل خجول نسبيًّا في "رِنْدَلى"، ممَّا دفع بالشاعر يوسف الخال إلى القول عن هذا الدِّيوان بأن "الشعر اللبناني لم يستطع أن يتحرّر من إطار الشِّعر العربيّ التَّقليدي سَواءً كان ذلك على صعيد المضمون أو الشَّكل".

3 - العمارة في شــعر سعيد عقل

أ - الشِّعر العربيّ وممارسة الأشكال الشِّعريَّة

لم تجعل غَلَبة القافية الموحّدة من القصيدة العربيَّة أسيرة شكل "أحادي القافية" فحَسْبُ بل حَصَرتْها في شكل "أحاديّ المقطع" ما يفسّر طول القصيدة في الشِّعر القديم حتَّى نهاية العصر الأمويّ. ويشهد العصر العبَّاسيّ منذ بدايته محاولاتٍ لإغناء البيت العربيّ، ومَيْلاً إلى الإكثار من استعمال البحور الخفيفة بل استنباطًا لبحور جديدة تَعْكِس رَهافة الحضارة العبَّاسيَّة، وتستجيب لِحاجات الغناء الَّذي بلغ أَوْجَه في ذلك العصر[22]. بَيْدَ أن تنويعَ القوافي بشكل خاصٍّ سيحدث تغييرات حقيقيَّة وذلك بإدخاله بناءً مقطعيًا أكثرَ تعقيدًا إلى الشِّعر العربيّ "الأحاديّ المقطع". وسيشهد ذلك العصر ولادة أشكال شِعْريَّة جديدة ذاتِ بنية مقطعيَّة وقَواف متنوّعة "كالمُزْدَوِجَة" و"الموشَّحة" (وهي ذات أصل أندلسيّ ومبنيَّة على تَنْويعات الرَّمل) المعتبرة من أكثر الأشكال الشِّعريَّة العربيَّة تعقيدًا

---

(22) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص 265.

ودِقَّةً وتَمايُزًا، والمربَّعة والمخمَّسة وأخيرًا "المُسَمَّطة" الَّتي يعطيها كمال خير بك اسم "قصيدة المقاطع الرّومانسية"[23] وتشكّل تأليفًا بين جميع الأشكال الآنفة الذِّكر، وتضمّ مِرْوحة واسعة من ترتيبات القوافي (المسطَّحة والمتقاطعة والمُتَعانقة...) في بناء تَماثُليّ فريد[24].

أمَّا القرن العشرون، فسيشهد محاولاتٍ عِدَّة لتجديد الأشكال الشعرية العربيَّة وتطويرها. فهل يجب التَّمييز في هذا السِّياق بين التَّطوير الفعليّ (الذي يفترض به أن يؤدّي إلى التَّجديد) والإحياء؟ فبعد قرون من الانحطاط الَّذي عرفه الشعر العربيّ، ستأخذ مجموعة من الشُّعراء (شوقي، البارودي، إسماعيل صبري وآخرون) على عاتقهم مَهَمَّة إحياء هذا الشِّعر مُتِيحينَ له أن يستعيد المَكانة الرَّفيعة الَّتي بَلَغها كِبار الشُّعراء القدامى كالبحتري والمتنبّي، وأبي تمَّام، إلخ. غير أنَّ إسهامَهم، الَّذي لا يمكن إنكارُ أهمِّيَّته، لا يعتبر تطويرًا أو تجديدًا، بل يبقى محدودًا في إطار إحياء الأشكال التَّقليديَّة[25].

وكان هذا الإسهام، بالإضافة إلى طبيعته السُّكُونيَّة، يهدف، بِغَضِّ النَّظر عن الظُّروف الَّتي أحاطت به، إلى بعث الحياة في الشِّعر العربيّ القديم ليس فقط على مستوى البِنْية الشَّكليَّة (البحور، العروض...) بل أيضًا على مستوى موضوعاته وصوره ورُمُوزه وخُطوطه العامَّة.

فبين تيَّار الإحياء المحافظ التَّقليديّ (تقليد القدماء) والشِّعر الحُرّ تَمامًا في السِّتِّينيَّات والسَّبعينيَّات من القرن العشرين والذي يعرّفه الناقد المصري الكبير عِزّ

---

(23) راجع، كمال خير بك، *...Le mouvement moderniste*، م.س.، ص 283.

(24) من أجل مزيد من التفاصيل، راجع حسين نصّار، "القافية..." م.س.، ص 152-179؛ وكمال خير بك، م.س.، ص 265-292.

(25) راجع، عز الدين إسماعيل، "الشعر العربي المعاصر"، دار العودة، بيروت، 1981، الطبعة الثالثة، ص 7 إلى 41.

الذّين اسماعيل بِـ"شعر الجُمْلة الشِّعريَّة"[26]، مَرَّ الشّعر العربيّ بالمَراحلِ الآتية:

• مرحلة أولى: وفيها جرت محاولات لتطوير مواضيعَ أكثرَ ارتباطًا بالمشاكلِ الأَساسيَّة للإنسان المعاصر مع اعتماد عمارة مركَّبة كان الشعر العربيّ قد عرفها كالرُّباعيَّة والخُمَاسيَّة إلخ. مع احترام البحر والقافية التَّقليديّين...

• مرحلة ثانية: دفع فيها تدمير بِنْية البحر الكلاسيكيّ الشُّعراءَ إلى اعتماد التَّفعيلة كَوَحدة أساسيَّة. وسيتخلَّى هذا الشَّكل الشِّعري المعروف باسم "شعر التفعيلة" عن القافية نظرًا لتركيزه على الإيقاع وَحْدَه[27].

• مرحلة ثالثة: يتحرَّر فيها الشِّعر تمامًا من قُيود البحور والقافية باعتبارها إيقاعًا خارجيًا مفروضًا، ويتبنّى إيقاعه الدَّاخلي الخاصّ الَّذي يولّده موضوع القصيدة نفسه. ويتخلَّى هذا الشِّعر حتَّى عن التَّفعيلة كوحدة إيقاعيَّة[28].

ينتمي سعيد عقل إلى المرحلة الأولى، إلاَّ أنَّ مضمون شعره كان غير تقليديّ – على عكس شوقي وشعراء "الإحياء" الذين تبنّوا مضمونًا تقليديًا - على الرُّغم من التزامه بكافّة معطيات العروض العربي بما فيها القافية. غير أنَّ هذا الشّعر اتّجه إلى اعتماد عمارة لا تخلو من ابتكار وذلك عبر إخضاع البحر والقافية إلى بعض التَّعديلات.

ولكن الشِّعر العربيّ في النِّصف الأوَّل من القرن العشرين وحتَّى أواخر الخمسينيَّات بقي، على الرُّغم من كلّ الجهود الَّتي بَذَلَهَا الشُّعراء، أسيرَ النَّسَق

(26) راجع، عز الدين اسماعيل، "الشعر العربي المعاصر"، م.س.، ص 79.

(27) يسمّيه عز الدين اسماعيل "شعر السطر الشعري" تمييزًا له عن "الجملة الشعرية"، م.س.، ص 72.

(28) حول تقسيم المراحل، راجع، أدونيس، "مقدمة للشعر العربي"،دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت، 1975، ونازك الملائكة، "قضايا..."، م.س.، وخالدة سعيد، "حركية الإبداع"، دار العودة، بيروت، 1979، وعز الدين اسماعيل "قضايا الشعر العربي المعاصر"، م.س.

التَّقليدي سواءٌ أكان ذلك على صعيد البحر أم القافية. فلم يتمكَّن من تجاوز الأشكال الشِّعرية السَّالفة، واقتصر التَّغيير على مستوى المضمون وَحْدَه. وقد لحق سعيد عقل، المنتمي إلى الجيل نفسه، بركب هذا التَّيَّار محاولاً إدخال بعض الفَرادة إلى استعمال نظام البحور من دون الإخلال بهِ أو تدميره أو تجاوزه. وأراد كالآخرين تطويع صَرامةَ البحر التَّقليدي، تَلْبيةً لحاجات البَراعة الإيقاعيَّة ومُرونة النَّغم المنسجمين مع التَّعبير الوِّجْدانيّ العميق ومع ذائقة العَصْر الَّتي شكّلها الاحتكاك بالغرب.

ب - *العمارة الكلاسيكيَّة في شعر سعيد عقل*

إذا ما وضعنا جانبًا دواوين المرحلة الغنائيَّة الثَّلاثة، "رندلى"[29] و"أجمل منك؟ لا" و"قصائد من دفترها"، وبنسبة أَقَلّ "الخُماسيَّات"، نلاحظ أنَّ شعر سعيد عقل ينتمي إلى عمارة كلاسيكيَّة تقليديَّة. ويُعبّر "كما الأعمدة" - وكُنَّا قد أشرنا إلى المضمون التقليدي للدِّيوان (شعر مناسبات) - عن تقيّد مطلق بالنَّظْم الكلاسيكيّ. إذْ تحترم جميع قصائد الدِّيوان قافية موحَّدة تؤمّن للقصيدة وَحْدَةً إيقاعيَّة وعَرُوضيَّة منذ بدايتها إلى نهايتها. لكن إذا كانت الأبيات تخضع في ترتيبها الطِّباعي إلى شكل ثُنائيّ يحتلّ فيه كلّ شَطْر سَطْرًا واحدًا، بَدَلَ أن يكون الشَّطران على سطر واحد، ويَفْصِل بينهما فَراغ، فإن التَّرتيب الَّذي يعتمده الشَّاعر لا يعدو كَوْنَه أمرًا "شكليًا" ولا يقدّم أيَّ جديد. هكذا تغيب البِنْية المَقْطَعيَّة تمامًا في هذا الدِّيوان.

ومن المنظور الكلاسيكيّ نفسِه، يعتمد "قَدْمُوس" القافية المُسَطَّحة (أ أ، ب ب، ج ج ،....) كما في المَسْرحيَّات التَّراجيديَّة الفرنسيَّة. وتجدر الإشارة في "قَدْموس" إلى خاصِّيَّة، وهي تغيير البحر لدى إنشــاد الكَوْرس، فمِنَ

(29) تجدر الإشارة إلى أنَّ "رِنْدَلى" هو أقلّ الدَّواوين المذكورة "حداثة".

الخَفيف يَتِمُّ الانتقال إلى الرَّمَل التَّام والمَجْزُوء. ويبرز هذا التنوّع الإيقاعي تَدَخُّل شخصيَّاتٍ خارجَةٍ عن الحدث الحقيقيّ، أي البَحَّارة الصَّيدونيّين والمحاربين اليونان والإلهَات.

طيّعٌ مَرْكبي	أ	فاعلاتن فعَلْ
يَقْحَمُ الغلابَةَ الأمواجُ	ب	فاعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فِعْلُنْ
يَنْزِعُ التِبْرَ، يَسُلُّ العاجَ	ب	فاعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فِعْلُنْ
منْ دَمِ المَغْرِبِ[30]	أ	فاعِلاتُنْ فَعَلْ

ولدى استعماله الرَّمَل التَّام والمجزوء، يُبيح سعيد عقل لنفسه الإخْلال بتَحَوُّلات التَّفعيلات. ففي البيتين الأول والرابع، تجد مجزوء الرمل مع تحوّل "فاعلاتن" إلى "فعَلْ"، وفي البيتين الثاني والثالث نجد "فِعْلُنْ" بدلاً من "فاعلاتُنْ". أما القوافي فهي متعانقة بمُحاكاة تَوَزُّع التَّفعيلات.

ويعتمد ديوان "المَجْدَلِيَّة"، وأبياته جميعُها من الخَفيف التَّامّ، بنية مقطعيَّة خَجولة وقافية متنوّعة (38 قافية مختلفة) غير أنها موزّعة عَشْوائيًا بحسب مقتضى الحال، بالإضافة إلى تّرْتيب طباعيّ عَمُودي أكثر منه أفقي. وقد تكْمُنْ هنا جِدَّة الديوان. أمَّا البيت، فهو مع احترامه لِلْبحر "الخفيف" يمتدّ على أربعة أسْطُرٍ أو خَمْسة:

تَتَراءى فيهِ الأمانيُّ	فَعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعـِ
زرقاءَ	لاتُن فـَ
وتَفْنى	عِلاَتُنْ
عَبْرَ الرُّؤى	مُسْتَفْعِلُنْ
بَيْضاءَ[31]	مَفْعُولُنْ أو فَعْلاتُنْ

---

(30) "قدموس"، ص 72-73.

(31) المجدلية"، ص 43.

ويُكتب البيت أفقيًا على الشكل الآتي:

تتراءى فيه الأمـانيُّ زَرْقـا   ءَ وتفنى عَبْرَ الرُّؤى بَيْضاءَ
فَعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلاتُنْ   فَعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولُنْ

ومن المؤكَّد أنَّ هذا التَّرتيب يخاطب السَّمْع والنَّظَر معًا. وهو دليل على قراءة ذاتِ نَبْرةٍ مُحَدَّدة، باعتبار أنَّ الانتقال إلى سَطْر جديد يتطلَّب وَقْفةً ضَرُوريَّة لإبراز الكلمات "زَرْقاءَ"، "تَفْنَى" و"بَيْضاء" بالإضافة إلى القافية "ءَ".

لكنَّ هذا "التجديد" يقوم على كلاسيكيَّة أساسيَّة على مستوى العَرُوض الَّذي يتميَّز بالاستعمال الحَصْري للخَفِيف. ما يعني أنَّ هذا الدِّيوان لا يأتي بأيٍّ جديد في ما يخصّ الشَّكْل.

في "الخُماسِيَّات" يتبنَّى سعيد عقل "المُخَمَّسة"[32] ليجعل منها قصيدة مصغَّرة من خمسة أبيات-أَشْطُر فقط، على غِرارِ عُمَرَ الخَيَّام في رُباعيَّاته (قصائد مَقْطَعِيَّة من أربعة أبيات-أَشْطُر). من هنا تسميتها بالخُماسيَّة بَدَلاً من "المُخَمَّسة" لأنَّ كلمة المخمَّس في الشّعر تعني شَكْلاً آخر. والتَّجديد الوحيد الَّذي نَلْحَظُه هو على صعيد تنوّع القافية وترتيبها (أ ب أ ب أ / أ ب ب أ ب / أ ب أ أ ب / أ ب ب ب أ/):

- أ ب ب ب أ

عَلَّمني أبي الكلامَ القاسْ   أ
منذُ الضُّحى قال اغْضُبِ العَشِيَّةْ   ب
لا تَغْتَرِرْ بالعِيشَةِ الهـَنِـيَّـةْ   ب
عَرُوسُـكَ اخْتـَـرَنَّـها أَبِـيَّـةْ   ب
وَوَحْدَهُ الحُسـْنُ عَـلِـيُّ الرَّاسْ   أ

---

(32) من أجل المزيد من التفاصيل حول "المخمسة" راجع، حسين نصّار، "القافية..."، م.س.، ص 175-178.

- **أ ب أ ب أ**

ما اللَّيلُ؟ بَعْضُ اللأَّهُنا	أ
حَطَّ هُنا؟ وطارَ طارْ	ب
صدًى وآهًا وغِنا	أ
مَسْحًا على وجْهِ النّهارْ؟	ب
واللَّيلُ إنْ أنتِ أنا...	أ

- **أ ب ب أ ب**

يا رُبَّ رَعْدٍ كُنْتُهُ في الجَلَدْ	أ
وصَوْبِيَ اَشْرَأَبَّ بَعْضُ تُرابْ	ب
قالْ: تَنازَلْ لي عنِ العَرْشِ طابْ	ب
أن نَتَعاطَى الطَّعْنَ عَبْرَ الزَّرَدْ	أ
وكانَ أنْ قَهْقَهَتُ فَوْقَ السَّحابْ	ب

- **أ ب أ أ ب**

ريشَةٌ تَنْقُرُ عُودْ	أ
أنا في هذا الوَلَهْ	ب
عَبَقٌ بَيْنَ الوُرُودْ	أ
هُوَ لي هذا الوجودْ	أ
خَبِّروا أَنْ أنا لَهْ	ب

جـ - مظاهر "الحَداثة" في شعر سعيد عقل

تتبع دواوين المرحلة الغنائيَّة خطًّا بيانيًا متعرّجًا يهبط عند "أجراس الياسَمين" و"دُلْزى" الكلاسيكيّين تمامًا بحيث تَسُودُ القافية المُوَحَّدة وتغيب البِنْية المقطعية، وتحترم البحور والجَوازات المباحة. أمَّا في "رِنْدَلى" وبخاصَّة

في "أجمل منك؟ لا" و"قصائد من دفترها"، فيتبنّى شعر سعيد عقل عمارة على درجة عالية من الابتكار. غيرَ أننا لا نلاحظ هذه البنى إلاَّ في القصائد الَّتي تتفلّت من القافية الموحّدة وتعتمد ترتيبًا منوّعًا في شَكْلِ مَقاطعَ رُباعيَّة، إجمالاً[33].

في "رِنْدَلى" تعتمد قصيدة "اليَخْت الأبْيض" ذاتُ القوافي المنوَّعة، بناء مَقْطَعيًا من سداسيّتين تتوسّطهما سَبْعُ رباعيات. لكنَّ البحر في هذه القصيدة تخترقه جوازات مُهِمَّة:

يا يخْتَـها الأبيضْ	/ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ /
أَقْـلِعْ بنـا	/ مُسْتَفْعِلُنْ /
كـادَ السَّـنى	/ مُسْتَفْعِلُنْ /
مِـنْ حُـسْنِـها يَـمْـرَضْ	/مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ /
أَقْـلِعْ بنـا	/ مُسْتَفْعِلُنْ/
يـا يَـخْتَـها الأبـيـضْ	/ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ /
قـد أَقْبَـلَـت تَـطْـرَبْ	/ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ/
أُخـتُ الشُّـعـاعْ	/ مُسْتَفْعِلانْ /
أَرْخِ الشِّـراعْ	/ مُسْتَفْعِلانْ /
وابْـلَـغْ بِـنـا الكَـوْكَـبْ	/مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ /

ولا تذكر كتب العَروض أبياتًا من هذا النَّوع[34]. بَيْدَ أن البيت يقترب من السَّريع المَشْطُور الَّذي يصبح على شكل "مستفعلن فِعْلُنْ" بعد حذف التَّفعيلة

(33) غالبًا ما يعتمد سعيد عقل شكل "المقاطع الرُّباعيَّة" في هذه القصائد الَّتي تفترق عن البنية التقليديَّة ذات القافية الواحدة والمقطع الواحد.

(34) يعتبر كلّ سطرٍ بيتًا، نظرًا للقافية في آخرِ كلّ سطر.

الثَّانية "مُسْتَفْعِلن" ونقلها إلى البيت الثَّاني. أمَّا البيتان الثَّالث والرَّابع فإنَّ قراءتهما أسهل باعتبار أنهما يحترمان ترتيب التَّفعيلات، مُسْتَفْعِلن / مُسْتَفْعِلُن فِعْلُنْ، ونُميّز فيهما مَشْطُورَ السَّريع ما إن نرتّب التَّفعيلات على سطر واحد. ولا يختلف البيتان الخامس والسادس عن البيتين الأخيرين.

أمَّا الرُّباعيَّات، فتُصْبِح أكثر تعقيدًا، إذْ يستخدم سعيد عقل تفعيلة "مُسْتَفْعِلانْ" الَّتي تنتهي بمقطع مَمْدود. لكنَّنا نميل إلى القول بأنَّ سعيد عقل قد أباح لنفسه، نظرًا لوجود القوافي في نهاية كلّ سطر-بيت، بحذف بعض التَّفعيلات - لا إزاحتها - وباستعمال أبيات ذات تفعيلة واحدة.

إنَّ هذه الإباحة في استعمال البحور والقوافي أتاحت لسعيد عقل أن يَخْلُق في قصيدته حَرَكَة تَرَجُّحٍ بين الأبيات الطَّويلة (/مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ/) والأبيات القصيرة (/مُسْتَفْعِلُنْ/ أو /مُسْتَفْعِلانْ/) مُحاكِيًا بذلك حَرَكَة الأمواج. ويُوحي بهذه المُحاكاة تَرَجُّحٌ آخرُ بين القوافي المُطْلقة والقوافي المقيّدة، بين القافية المؤلّفة من مقطعين لفظيين طويلين (فِـعْـلُـنْ) وقافية مؤلّفة من مقطع لفظي قصير يتبعه مقطع لفظي طويل (مُسْتَفْعِلُنْ) أو مقطع لفظيّ قصير يتبعه مقطع لفظيّ ممدود (مُسْتَفْعِلانْ). وإذا كان التَّعارض بين القافية المقيَّدة والقافية المطلقة في السُّداسية يُحاكي التَّرجُّح بين البيت الطَّويل والبيت القصير، فإنَّ هذا التَّرَجُّح في الرُّباعية ذات القافية المقيّدة يعود إلى التَّعارُض بين المقطع الطَّويل والمقطع الممدود في نهاية القافية. وتُوحي المقيّدة بعدم اكتمال البيت على غِرار المقطع الطَّويل الَّذي يبقي النَّبرة معلَّقة.

كذلك، فإن استعادة كلمة "أبيضْ" عند القافية في البيت الأوَّل والسَّادس، وهي غير مستحسنة لدى العَرُوضِيِّين[35]، تخلق لازمةً تنسجم استعادتها في آخر

(35) بالنّسبة إلى القافية وعيوبها، راجع محمود فاخوري، "سفينة..."، م.س.، ص 149، وكمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص 262. بيد ان ظاهرة استعادة كلمة

السُّداسيَّة مع حركة القصيدة الإجماليَّة السَّاعية إلى الإيحاء بحركة الأمواج الَّتي تأخذ العُشَّـاق.

وفي قصيدة "شـال"، يُخضع سعيد عقل بَحْرَ السَّريع إلى التَّفكيك نفسه:

مُرْخًى على الشِّـعرِ شـالْ	مُسْـتَـفْـعِـلُنْ فاعِلاَنْ
لِـرِنْـدَلَى	مَـفَـاعِـلُـنْ
هَلاَ، هَلاَ	مَـفَـاعِـلُـنْ
بِهِ، بها، بالجَمالْ	مَـفَـاعِـلُـنْ فاعِـلانْ[36]

في البيتين الأوّلين، نلاحظ إمَّا أزاحة لِـ "مُسْـتَـفْـعِـلِنْ" الثَّانية (الَّتي تتحوّل إلى "مَـفَـاعِـلُـنْ") في بداية البيت الثَّاني، وإمَّا حذفًا فعليًّا لتفعيلة من شَطْرِ السَّريع في البيت الأوَّل، واستعماله تفعيلة واحدة من السَّريع "مَـفَـاعِـلُـنْ" في البيت الثَّاني. وكما في القصيدة السَّـابقة، لا يطرح البيتان الثَّالث والرَّابع أيَّ مشكلة باعتبار أن ترتيب التَّفعيلات يحترم ترتيبها في البحر / مَـفَـاعِـلُـنْ مَفَاعِلُنْ فاعِلاَنْ/. وباعتماده هذا الشَّكل، يتوصّل سعيد عقل إلى تأليف رباعيَّة ذات قَوافٍ متعانقة /أ ب ب أ/، غير أنَّنا في هذه القصيدة أيضًا نلاحظ أنَّ تَراكُبَ الأبيات القصيرة /مَفَاعِلُنْ/ والأبيات الطَّويلة /مُسْتَفْعِلُنْ (أو مَفَاعِلُنْ) فَاعِلاَنْ/ يولّد مع القوافي المُطْلَقة والمقيّدة إيقاعًا يُحاكي حركة الشَّـال. وتتأكّد هذه المُحاكاة إذا ما أشرنا إلى تَكْرار "هلا، هلا" و"بِهِ، بها".

وفي قصيدة "ماذا أنتهى كلّ شيء؟" المؤلَّفة من أربعة مقاطع تتفاوت في عدد أبياتها، يلعب سعيد عقل على بحرين معًا، السَّريع والمُتقارِب.

= عند القافية تتكرّر في القصيدة نفسها في السُّداسيَّة الأخيرة حيث تستعاد كلمة "أين" في قافية البيت الأول وقافية البيت السادس. وبالتالي لا يمكننا أن نتكلّم عن "عَيْب" بل عن جَمالية خاصَّة بالشَّاعر.

(36) الشَّكل الصَّحيح للسَّريع هو: /مُسْتَفعِلُنْ مُسْتَفعِلُنْ فاعِلُنْ/ في كُلٍّ من الشَّطرين.

ماذا! انتهى كلُّ شيْ؟	مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ
وما قُلْتَهُ، أمسِ، لي	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ
بأنّي غدُ البُلْبُلِ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ
و قَدّيَ منْ صَنْدلِ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ
و مِن كَدْسِ وَرْدٍ وفَيْ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ
ماذا! انتَهى كلُّ شَيْ؟	مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ

البيتان الأوَّل والأخير هما على السَّريع مع اجتزاء التَّفعيلة الأولى / مُسْتَفْعِلُنْ/ بينما يُمكنُنا في الأبيات الدَّاخِليَّة (2، 3، 4، 5) أن نميّز الشَّطر الأوَّل من مَجْزوء المُتقارِب. وتتكرّر الظَّاهرة نفسها إذ تستعيد مقاطع القصيدة كلَّها البِنية نَفسها، خالقةً إيقاعًا خاصًّا.

وفي قصيدة أخرى، يلجأ الشَّاعر إلى شَكْلين لِبحر واحد، الرَّمل التَّامّ ومجزوء الرَّمل.

ليلُ، يا ليلَ الخيالْ	أ	فَاعِلاَتُنْ فاعِلاَنْ
يا حبيبًا طيَّ شالْ،	أ	فَاعِلاَتُنْ فاعِلاَنْ
ضاحَكَتْكَ الرَّابِيهْ	ب	فَاعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ
وَ دَعَتْكَ الثانيهْ	ب	فَعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ
دَعْوةَ الزَّنْدِ إلى ضَمِّ الجَمالْ	أ	فَاعِلاَتُنْ فَعِلاَتُنْ فاعِلاَنْ
أتُرى أنتَ وَتَرْ	ج	فَعِلاَتُنْ فَعَلْ
مُقْلِقٌ بالَ الحَجَرْ	ج	فَاعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ
أمْ غُلُوٌّ أنتَ في كَرِّ اليَمامْ	د	فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ فَعِلاَنْ
أم سَرِيرٌ شَدَّهُ خَيْطُ القَمَرْ؟	ج	فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ فاعِلُنْ
طِرْ بنا يا ليلُ، طِرْ، أنتَ الغَرامْ	د	فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَنْ

إنَّ الأبيات 5، 8، 9، 10 هي من الرَّمل التَّامّ بينما الأبيات 1، 2، 3، 4، 6، 7 هي من مجزوء الرَّمل. لكنَّ مجزوء الرَّمل لا يبيح إلاّ شكل /

فـاعــلــن/ في التفعيلة الثَّانية وليس /فاعلان/ و/فَـعَـلْ/ وأصلهما /فاعلن/ وقد طرأت عليهما عِلَّة الإضافة فتحوَّلت إلى /فاعلان/ وعلة الحذف فتحوّلت إلى /فَـعَـلْ/. ومع هذه التعديلات "غير المباحة" في نظرية العَروض، ينتظم إيقاع وتنويع في القافية أساسه التَّعارض بين المقاطع المَمْدُودة والمقاطع الطويلة. وإن تغيير القافية يخضع إلى تغيير في آخر مقطع طويلٍ أو ممدود.

ويتعارض البيت السَّادس بتفعيلته الوحيدة /فَـعَـلْ/ مع مُجْمَل المقطع، إلاّ أنَّ هذه التَّفعيلة تتكرّر دائمًا في المكان نفسِه في المقاطع الأخرى من القصيدة. وإذا كان الشَّاعر قد استخدم في هذا المقطع هذه التَّفعيلة الموجزة مُخالِفًا الإيقاعَ العامَّ، فإنَّ ذلك يعود إلى رغبته في إبراز الاستفهام في البيت نفسه (أتُرى أنت وَتَرْ). وهو على كلٍّ حال البيت الوحيد في المقطع الَّذي يعتمد قافية متراكِبة (o///o) تتعارض بتكرارها لِحروف العِلّة المشدّدة مع الإيجاز النِّسبيّ للبيت وقافيته المقيّدة.

وأخيرًا، في قصيدة "غابة اللَّوز" يستخدم سعيد عقل شكلين لبحر واحد، الرَّمَل التَّامّ ومجزوء الرَّمل.

غابة اللوزِ أيا مهدَ الصبا	فَاعِلاَتُنْ فَعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ
عُدتُ، يا غابةْ:	فاعِلاَتَانْ
هاجرٌ عادَ رَبابَهْ	فَاعِلاَتُنْ فَعِلاَتُنْ
يوقظُ اللَّحنَ طَرُوبًا طَيِّبا[37]	فَاعِلاَتُنْ فَعِلاَتُنْ فَاعِلُنْ

تلعب هذه القصيدة المؤلّفة من خمس رُباعيَّات على مختلف تَنْويعات الرَّمَل. ويتألّف البيتان الأوَّل والرَّابع من شطر الرَّمل التَّامّ والبيتين الثَّاني الثَّالث من شطر مجزوء الرَّمل.

وفي هذه الأمثلة المختلفة، يحاول سعيد عقل أن يتخفّف من قواعد

(37) "رندلى"، قصيدة "غابة اللوز"، ص 147.

العَرُوض التَّقليدي باجتزاء تفعيلاته وشطوره وبُحوره، ولكن لِيَفْرِضَ على نفسه قواعد أخرى. ذلك أنَّ تكرار تفعيلة /فَـعْ/ "في موضع محدَّد من القصيدة يجعل من هذه التفعيلة نسقًا إيقاعيًا يخضع له الشَّاعر. وهذه إرهاصات بسيطة وخجولة لِما سيعرف لاحِقًا بـِ "شِعْر التَّفعيلة".

في "أجمل منك؟ لا"، يقوم سعيد عقل باجتزاء البحور التَّقليديَّة بشكل "لا يغتفر". ففي هذا الدِّيوان يظهر الرَّجَز بوصفه اكتشافًا "جديدًا" بالنِّسبة إلى سعيد عقل، فارضًا نفسَه كالبحر الأوحد. ونظرًا لِطابعه المَرِن واللَّانَسَقِيّ، يسمح الرَّجَز لسعيد عقل بالاستفادة من هذه الخصائص لبناء قصائده على "هَواهُ".

في قصيدة "حب"، تأخذ التفعيلات شكل الهَرَم المَقْلُوب.

آن تُظَنُّ بَكَّرَتْ على التِّلالِ الشَّمْسْ	أ	مُفْتَعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعْلاَنْ
أقولُ: قد فَـتَـحْـتِـهِ الشُـبَّاكْ	ب	مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعْلاَنْ
غَـنِـجْـتِ في السَّـريرْ كالمَـلاكْ	ب	مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولْ
ظَـنَـنْـتِـني هُناكْ	ب	مَفَاعِلُنْ فَعُولْ
و رُحْـتِ تُـومِـئـين لي بالخَـمْـسْ[38]	أ	مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعْلاَنْ

إنَّ انطلاق البيتين الثَّاني والخامس من مشطور الرَّجَز مع إضافة تفعيلة غير مألوفة، /فَعْلان/ تجعل منهما البيتين الوحيدين اللَّذين يتطابقان مع البحر التَّقليدي (مشطور الرَّجز)، بينما البيت الثَّالث هو شَطْرٌ مَجْزوء الرَّجَز الَّذي أضيفت إليه تفعيلة /فَعُولْ/ غير المتوقَّعة. وأخيرًا فإن البيت الرَّابع هو على الأرجح مَنْهُوك غير مألوف تحوَّلت تفعيلته الثَّانية من /مُسْتَفْعِلُن/ إلى /فَعُولْ/. وإذ يتكرّر هذا الإيقاع في جميع المقاطع الأخرى، لا يَسَعُنا أن نرى فيه سوى تنويع على التَّفعيلة الأساسيَّة /مستفعلن/. بَيْدَ أنَّ ما يصنع الوَحْدة الإيقاعيَّة في القصيدة هو بنية "السُّلَّم الهابط" بحيث يَتِمُّ الانتقال من بحر طويل إلى بحر

(38) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "حب"، م.س.، ص 20.

أقصرَ حتّى البيت الرّابع، وتستعاد الحركة نفسها ابتداءً من البيت الخامس. أمّا القوافي الّتي تنتهي جميعها بمقاطع ممدودة فهي تعطي القصيدة امتدادًا زمنيًا يؤكّده استعمال القافية المقيَّدة. وعلى صعيد ترتيب القوافي، تشكّل القَوافي المُتعانقة (أ ب ب أ) خِيارًا مبتكرًا، باعتبار أنَّ القوافي (أ) التي تتوسّطها القوافي (ب) هي من نوع المُتَرادِف.

وفي قصيدةٍ أخرى "إغراء"، نلاحظ أنّ المَدِيد هو الّذي يخضع هذه المَرّة لِتَحوُّلاتٍ مُماثِلة:

قَصْرُنا عالٍ على الغُيُومْ	أ	فاعِلاَتُنْ فاعِلُنْ فَعُولْ
وعلى شُرْفَتِهِ الزَّهَرْ	ب	فَعِلاتُنْ فَعِلُنْ فَعَلْ
قَدْ تَدَلَّى يَكْتُمُ الأَثَرْ	ب	فاعِلاَتُنْ فاعِلُنْ فَعَلْ
من ثَواني قُبْلَةٍ تَدُومْ	أ	فاعِلاَتُنْ فاعِلُنْ فَعُولْ

وهذه القصيدة من المَدِيد الخاصّ الّذي تحوّلت تفعيلته الأخيرة إلى فَعُول (البيتين الأوّل والرّابع) وأخرى إلى فَعَلْ (في الأبيات الدّاخليّة) ممّا يكسِر البناء التّماثلي للأبيات. أمّا الذي صَنَعَ إيقاعها، فهو التَّرجُّح بين المقاطع الممدودة والطّويلة عند القافية المقيّدة على طول القصيدة. ويتلاءم التَّرتيب المُتَعانق للقافية مع ورود المقاطع الطّويلة الّتي تَتَوسَّط المقاطع الممدودة.

وفي "حِيالَ حِيال"، نقع على بنية أكثر جرأة:

مرّت يدي قُرْبَ نَهْدْ	أ	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاَنْ
بِـلَّوْرُ، ما الحُسْنُ مَبْدأْ	ب	مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلاَتُنْ
إهْدأْ....	ب	فِـعْـلُنْ
يَـكْـفـيـكَ جَـهْـدْ	أ	مُسْتَفْعِلاَنْ
صـدْرٌ أبِـيـنْ	ج	مُسْتَفْعِلانْ
لِـفَـنِّي....	د	فاعِلُنْ

صُبْحَيْن: ضَوْءَا وياسَمينْ	ج	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولْ
قَطَفْتُ؟... لا لا تَجَنِّي	د	مُتَفْعِلُنْ فاعِلاَتُنْ
و كُلُّ ما كانَ أَنِّي	د	مُتَفْعِلُنْ فَاعِلاَتُنْ
مَرَّتْ يدي قُربَ نَهْدْ...	أ	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاَنْ

وهذه قصيدة "تفعيلة" حقيقية، مع استعمال بحور مختلفة: المُجْتَثّ في الأبيات 2، 8 و9، السَّريع في الأبيات 1 و10، البَسيط في 7، وتفعيلات متفرّقة في 3، 4، 5 و6. وتقوم الوَحْدة الإيقاعيَّة في القصيدة على مجموعتين من القوافي ذاتِ المقاطع الممدودة في الأبيات 1، 4، 5، 7 و10، والمقاطع الطَّويلة للأبيات 2، 3، 6، 8 و9، والتي يضمّ كلٌّ منها رويّان: "أ" و"ج" و"ب" و"د".

في ديوان "قصائد من دفترها"، نلاحظ لدى سعيد عقل الرَّغبة نَفْسَها في استعمال البحور الشِّعريَّة على هَواه، ولكن بطريقة أكثر انتظامًا من الدِّيوان السَّابق:

أكتُبي على الزَّهَرْ	فاعِلاتُ فاعِلُنْ
أُختِ، أنَّهُ هَجَرْ...	فاعِلاَتُ فَاعِلُنْ
ذلكَ المُعَذِّبي	فاعِلاَتُ فاعِلُنْ
مَن هَواهُ مِنْ حَجَرْ[39]	فاعِلاَتُ فاعِلُنْ

وهذا هو مجزوء الرَّمل الَّذي يمكن إعادة كتابته في شكله العادي /فاعلاتُن فاعلاتُ/ (مرّتين) مع تعديلات تجعل كتابته أكثر اختصارًا. وتوجد طريقتان لكتابة القصيدة: الأولى /فاعلاتُ فاعلن/ الَّتي اعتمدناها والَّتي تحوّل /فاعلاتن/ إلى /فاعلاتُ/ وهو تحوّل نادر في الشِّعر العربي[40]، والثَّانية /فاعلن

(39) "قصائد من دفترها"، قصيدة "الحبّ العجب"، م.س.، ص 40.

(40) راجع، محمود فاخوري، "سفينة.."، م.س.، ص 77.

مفاعلن/ وهي مقلوبة من جزء من شطر البسيط /مستفعلن فاعلن/ ، وقد آثرنا القراءة الأولى لأنَّها تتضمَّن جَوازات أقلّ بالنِّسبة إلى البحر الشِّعريّ الأساسيّ.

وفي هذه الدَّواوين الثَّلاثة الَّتي تجري فيها تحوُّلات، يعتمد سعيد عقل البِنية المقطعيَّة والقصيدة القصيرة بشكل عامّ. وتعتمد المقاطع قوافي متعانقة (أ ب ب أ) أو متقاطعة (أ ب أ ب).

بَيْدَ أنَّ سعيد عقل يبقى على الرُّغم من جميع هذه الظَّواهر، شاعرًا يحترم الإيقاع الكلاسيكيّ. وإذا كان يَسْعَى، أحيانًا - وهو ينجح في مَسْعاه - إلى التَّخفُّف من القيود، فهو لا يَلْبَثُ أن يَفْرِض على شعره قُيودًا لا تَقِلّ صَرامةً عن الأولى. لكنَّه كان على الرّغم من ذلك أوَّل من استعمل التفعيلات بشكل مستقلّ عن البحور الَّتي تأتي فيها. ويكون بذلك مبشّـرًا بالشِّعر الحديث الذي تَحَرَّر في مرحلة معيَّنة من العَرُوض ليتبنَّى التَّفعيلة الَّتي يولّد تكرارها إيقاعَ الشِّعر الجديد.

لكن يبدو أنَّ سعيد عقل نفسه قد استشعر حدود تجربته وفضَّل العودة إلى الشِّعر الكلاسيكي مع "دُلْزَى" و"كما الأعمدة" و"الخُماسِيَّات". وهي عودة شديدة الوضوح باعتبار أنَّ عقل لا يتخلَّى فقط عن القافية المنوّعة واستعمال التَّفعيلات بل أيضًا عن التَّوزيع المَقْطَعِيّ، فلا يبقي من تجربته الماضية إلاّ على إيجاز القصيدة. وهو اتّجاه اختزاليّ سيستمرّ إلى أن يبلغ الخُماسيَّة في "الخُماسِيَّات".

لقد استطعنا، عَبْرَ دراستنا لمختلف المظاهر العَرُوضيَّة في شعر سعيد عقل، أن نتوصّل، إضافة إلى التَّحليل الوَصْفِيّ، إلى دلالة مسيرة شعريَّة تشكّل الأعمال الغنائيَّة مركزها، وتتّبع خطًّا بيانيًّا ينطلق من الكلاسيكيَّة ("رِنْدَلى") ويعود إليها مَرَّتين ("أجراس الياسَمين" و"دلزى") بعد الانجذاب إلى تجربة الحداثة ("أجمل منك؟ لا" و"قصائد من دفترها"). وفي هذا التَّرجُّح، تنتصر الكلاسيكيَّة في نِهاية المَطاف من دون أن ينفي ذلك أنَّ إسهامات الحداثة

الخجولة قد أثّرت في هذه الكلاسيكية وأغنتْها. وتذكّرنا تجربة سعيد عقل في هذا المجال بتجربة الشاعر الفرنسي لويس أراغون الذي قرّر في ديوانه "عيون إلزا" العودة إلى الشِّعر المنظوم بعد خروجه عنه من خِلال المَسار السوريالي[41].

III ـ موقع سعيد عقل في تطوّر الأشكال الشِّعرية المُعاصِرة

حتّى الحرب العالميَّة الثّانية، وإذا ما وضعنا جانبًا المحاولة الجُبْرانيَّة الفريدة من نوعها، بدا أنَّ الشعر العربيّ غارق في تقليديَّة لا تَهُزُّها ريح[42]. أمّا الثَّورة الشِّعرية الحقيقيَّة فستلوح بشائرها غداة الحرب العالميَّة الثّانية لتزعزع التَّصَوُّرات الشِّعريَّة على صعيد البِنْية الشَّكْليَّة كما المضمون. وستشهد السّاحة الشِّعرية تيّارًا مُضادًّا للتَّقليد سينتشر في كافَّة أنحاء العالم العربيّ، ويكون لبنان مركزه في مرحلة مُعَيَّنة وذلك مع مجموعة مجلة "شعر" سنة 1957 والتي كانت تضمّ إلى جانب الشعراء اللبنانيين، شعراء سُوريِّين وعِراقيين[43].

وفي تلك المرحلة نفسها، نشر سعيد عقل، الحائر بين الرّومانطيقية والرَّمزيَّة الڤيرلينيَّة[44]، دواوينه الغِنائيَّة. فمَع "رِنْدَلى" (1950) ترتسم إرْهاصات عصر شِعْريّ مجدّد سوف تتبلور معالمه بشكل أوضح في "أجمل منك؟ لا"

---

(41) راجع، .Louis Aragon, *Les yeux d'Elsa*, éd. Seghers, Paris, 1975 في المقدمة، كما في الملحق، يدافع أراغون عن النظم الذي يمنح وحده الشعر إيقاعًا جاعلاً منه مقطوعة جديرة بالغناء.

(42) راجع، كمال خير بك، ...*Le mouvement moderniste*، م.س.، ص 16.

(43) راجع، كمال خير بك، ...*Le mouvement moderniste*، م.س.، ص 47-49.

(44) راجع، إيليا حاوي، "الرمزية والسوريالية في الشعر الغربي والعربي"، دار الثقافة، الطبعة الأولى، بيروت، 1980، ص 100-165.

(1960) و"قصائد من دفترها" (1973) بينما تشكّل "أجراس الياسَمِين" (1971) وخاصة "دُلْزَى" (1973) عودة إلى مواقع نيو- كلاسيكيَّة.

من غير المُنْصِف أن ننسب سعيد عقل - من دون مُراعاة لإسهامه على مستوى البِنْية الشَّكْليَّة - وكما يفعل معظم النُّقّاد ومؤرّخي الأدب العربي[45]، إلى تيَّار ما قبل الحداثة النيو- كلاسيكيّ أو الرَّمزي وإقصائه عن الجهود الَّتي بذلت خلال الخمسينيَّات والسِّتينيَّات من القرن العشرين لِرَفْع الشِّعر العربي إلى مَصافّ الحداثة.

وإذا كان سعيد عقل قد كتب شعرًا تقليديًا قبل عام 1950 ("المَجْدَليَّة" - 1937، و"قَدْمُوس" - 1944) فإنَّ ذلك لا يجيز لأحد استثناءه من الحَداثة الشِّعريَّة. كذلك فإن عودته إلى النيو-كلاسيكيَّة مع "دُلْزَى" و"كما الأعمدة" لا يُسوِّغ هذا الاستثناء طالما أنَّ آخرين مِمَّنْ اعتبروا من رُوَّاد الحداثة قد نسجوا على المِنْوال نفسِه، كنازك الملائكة التي سوف تتحفَّظ على تجربتها وتتحصّن خلف التَّقليديَّة الأدبيَّة وتَشُنُّ حملة شَعْواءَ على تطرُّف الحَداثة[46].

ولا يَسَعُنا أن نعتبر سعيد عقل، في تجربته الحديثة كما في انسحابه الأخير، ظاهرة معزولة. بل هو يُصنّف ضمن ما يمكن تسميته بمرحلة "القَّلَق الشِّعري" الذي عرفه الشِّعْر العربي في الخمسينيَّات والسِّتّينيات. فتتزامن مرحلته الغنائيَّة الَّتي تركّز فيها معظم إسهامه التَّجديدي على مستوى الإيقاع، مع ظهور شعراء كنازك الملائكة وبدر شاكر السَّيَّاب في العراق (بين 1947 و1950) وصلاح عبد الصَّبور في مصر (1957) ومحمَّد الفيتوري في السُّودان (1955)

---

(45) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص 16، وأدونيس، "مقدمة للشعر العربي"، دار العودة، بيروت، 1971، ص 96.

(46) هذه الحملة المضادة للحداثة ستشنّها الملائكة في كتابها "قضايا الشعر العربي"، دار العودة، بيروت، 1971.

وخليل حاوي في لبنان (1957) وآخرين ساهَمُوا بطريقة أو بأخرى في تفجير البَحْر التقليدي[47].

إنَّ تحليل البنى العَرُوضِيَّة في شعر سعيد عقل قد كَشَف عن صلة وثيقة بين محاولاته ومحاولات شعراء صُنِّفوا رسميًا في تيَّار الحداثة. فعندما تعتمد نازك الملائكة (قبل ارتدادها) في قصيدتها "الأُفْعوان"[48] الشَّطر كَوَحدة عَرُوضِيَّة معادلة للبيت، والمتدارَك مع تنويع عدد الأجزاء[49]، فإن ذلك لا يبعدها كثيرًا - وربَّما كان العكس صحيحًا - عن محاولات سعيد عقل في بعض قصائد "رِنْدلى" و"أجمل منك؟ لا" و"قصائد من دفترها". بل يسعنا القول إن سعيد عقل قد سبق الشاعرة العراقية، ومواطنها السَّيَّاب، في مَسْرحِيَّته "قَدْمُوس" حيث تعتمد أبيات الكورس بنية حديثة نوعًا ما، فتلعب على تَنْويعات الرَّمَل. وفي المنظار نفسِه، لا تبدو محاولات السَّيَّاب والبَيَّاتي في نظم قصائد مختلطة جديدة تمامًا إذا ما قارنّاها ببعض قصائد سعيد عقل. ففي قصيدة "بور سعيد"[50] التي كتبت عام 1956، يستخدم السَّيَّاب بحر البسيط إضافةً إلى تفعيلة واحدة من هذا البحر[51] بينما يؤلّف البَيَّاتي في "القرية المَلْعُونة"[52]،

---

(47) إن التواريخ الواردة بين قوسين تعود إلى القصائد أو الدواوين الأولى التي نشرها هؤلاء الشُّعراء. نازك الملائكة نشرت قصيدتها "الكوليرا" في مجلة "العروبة"، بيروت، كانون الأول 1947. بدر شاكر السياب نشر قصيدته "هل كان حبًا؟" في ديوانه "أزهار ذابلة"، بمكتبة الكرنك، القاهرة، 1947. صلاح عبد الصبور، "الناس في بلادي"، دار الآداب، بيروت، 1957. محمد الفيتوري، "أغاني أفريقيا"، دار العودة، بيروت (د.ت.). خليل حاوي، "نهر الرماد"، دار شعر، بيروت، 1957.

(48) نازك الملائكة، "شظايا ورماد"، دار المعارف، بغداد، 1949، ص 62 (القصيدة المذكورة أعلاه قد نُظمت في عام 1947).

(49) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص 196-299.

(50) بدر شاكر السياب، "أنشودة المطر" دار مجلة شعر، بيروت، 1960، ص 181.

(51) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste....*، م.س.، ص 309.

(52) عبد الوهاب البياتي، "أباريق مهشّمة"، دار الآداب، بيروت، 1967، الطَّبعة الثَّالثة، ص64.

وهي قصيدة صغيرة من بضعة أبيات، بين بحور ثلاثة، السَّريع والرَّجَز والكامِل[53]. وقد قام سعيد عقل بالأمر نفسه في بعض قصائده.

أما يوسف الخال، أندريه بروتون حركة الحداثة العربيَّة، فهو لا يبتعد عن سعيد عقل عندما يجمع في قصيدة واحدة، "الحِوار الأزَلِيّ"[54]، بين الهَزَج وتفعيلة مختلفة /مُـتَـفْـعِـلُـنْ/[55]، وكذلك أدونيس الذي يلعب تارةً على / فاعلاتن فَـعِلان/ وطورًا على /فَـعِـلَـتُـن فَـعِـلان/ في قصيدته "الأطفال"[56]. وقد تبع شعراء آخرون - مع بعض الاختلافات البسيطة - كمحمَّد الفيتوري وخليل حاوي نَمَطَ الكِتابة السَّعقليَّة في "المَجْدَلِيَّة" عبر توزيع البيت التَّقليديّ على عِدَّة سُطُور ما أعطى القصيدة مَظْهرًا حديثًا[57].

غير أنَّ هذه القرابة على مستوى الشَّكل بين سعيد عقل وكبار شعراء الشّعر العربي الحديث لا تنسحب على المضمون. ذلك أن الوجدانية السعقلية الهادئة والمنبسطة والتي نادرًا ما تعرف القلق أو الحزن، تفترق جَلِيًا عن مضمون شعر الحداثة الذي يطبعه قَلَقٌ وحُزْن وُجُوديَّان. فيبقى هؤلاء الشُّـعراء على مسافة من التأثير الأكيد لسعيد عقل الذي يعتبر دومًا أحد كبار شعراء الجيل القدِيم.

---

(53) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص309.

(54) يوسف الخال، "البئر المهجورة"، دار صادر، بيروت، 1958، ص 55.

(55) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص318-320.

(56) أدونيس، "أوراق في الريح"، دار شعر، بيروت، الطَّبعة الثَّانية، 1959، ص 135. راجع أيضًا، كمال خير بك، م.س.، ص 320-326.

(57) راجع، عز الدين اسماعيل، "الشِّعر العربيّ المُعاصر"، دار العودة، الطبعة الثالثة، بيروت، 1981، ص 82-87.

الجُزْء الثَّاني

جماليّة الصّورة
في شعر سعيد عقل

مقدّمة

I ـ أشكال التّشبيه في شعر سعيد عقل

1 - التّشبيه البسيط وأساليب تراكم الصُّوَر وتراكُبها

2 - التّشبيه المركّب: تماهِي الصُّور وتكثيفها

II ـ دلالة الكِناية في "المَجْدليّة" و"قَدْمُوس"

III ـ بنى المجاز المُرْسَل في "قصائد من دفترها"

IV ـ الاستعارة تعبيرًا أسلوبيًّا في الغنائيّة السَّعْقليّة

V ـ موضوعات غنائيّة وأشكال شِعْريّة

1 - "كما الأعمدة"

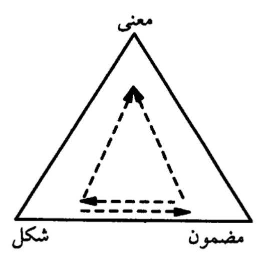
2 - "كِتاب الورد"

3 - "الخماسيّات"

مقدّمة

إذا ما اعتبرنا أنَّ الشّعر هو في المقام الأوَّل تعبيرٌ عن حالةٍ نفسيَّة، فإنّ على دراسة هذا الشعر أن تقوم بتحليل "التَّعبير" كما "الحالة". ويُفْضِي بنا العُنْصر الأوَّل إلى تحليل أُسْلوبيّ (التَّعبير) والثَّاني إلى تحليل للمضمون النَّفْسِيّ؛ هذا إذا أردنا البقاء ضمن إطار مقاربة تقليديّة لا تزال، على الرُّغم من تعارضها واتّجاهات النَّقد الأدبيّ الحديثة، تحتفظ ببعض المَزايا الأساسيّة لِجِهة الوضوح والدِّقَّة. فالمقاربات الحديثة لم تَسْتطع - أو لم تُرِدْ - تَدْمِير الثَّنائيّة الأساسيَّة الشكل/المضمون (التعبير/الحالة النفسيّة) الَّتي تميّز كل عمل أدبيّ أو فنّيّ. وسواءٌ أعالجنا العمل انطلاقًا من "شَكْلِه"، على غِرار المدارس المنبثقة عن "الشَّكْلانيّة" البنيانيّة، أم انطلاقًا من "مَضْمُونه" على غِرار المدارس الَّتي تتابع التَّقليد المَوْضوعاتيّ ذاتِ النَّزْعة الإنسانيَّة، فإنّ عمليّة التَّحليل وتطوّرها ونتائجها تبقى هي نفسها. ذلك أنَّ بلوغ "معنى" العمل الأدبيّ - هذا إذا كان للتَّحليل غاية ما - يتطلّب الإحاطة بالشَّكل كما بالمَضْمون.

وفي هذا الثَّالوث (الشكل - المضمون - المعنى) الَّذي نمثّله هنا على شكل مثلَّث، يكون الشَّكل والمضمون قاعدته والمعنى قِمّته:



نلحظ أنّ ما يتغيّر فعليّاً هو المَسار: شكل---> مضمون ---> معنى
مضمون ---> شكل ---> معنى

إنّ كلّ مسار يشكّل فهمًا للعالم وتصوُّرًا له، ويَمْلِك بالتّالي تقنيّة خاصّة ومفاهيمَ مناسبة. ولسنا نسعى إلى رسم حدودٍ نهائيّة بين المقاربتين الشَّكليّة والمَوْضُوعاتيّة، أو إلى تسطيح الفوارق الَّتي تميّز كلاًّ منهما، بل إلى تحديد الشُّروط اللاَّزمة لتحليلٍ يدرك الشَّكل من خلال مضمونه أو المضمون من خلال شكلِه من دون قطع الأَواصِر الموجودة بين هذين العنصرين.

هكذا فإنّ همّ "النَّزعة الإنسانية" في معالجتنا للبنية الأسلوبيَّة في شعر سعيد عقل، حاضر ضمنيًّا، ولو كان غائبًا ظاهريًّا، وهو يحدّد في نهاية المَطاف دراستنا هذه. ذلك أنّ "المضمون" الَّذي تُضاف إليه "الصُّوَر" - أو الذي تنتجه هذه الصُّور كما يحلو لأنصار الشَّكلانيّة البنيانيّة أن يقولوا - لا يغيب تمامًا، بل يبقى في مرحلة الكُمُون مُتيحًا لنا أن ندرك بشكلٍ أفضل، ومن خلال الصُّور وتراكيبها، فَرادة الموضوعة "السَّعقليّة".

ومع أنّنا لا نلتزم بشكلٍ كامل بالمفاهيم البنيانيّة المتطرّفة - كأَنْ يكون مضمون الشَّكل شكلاً بدوره على ما يذهب إليه "فونتانيي" (Fontanier) ـ فإنَّنا

لا نَوَدُّ كذلك أن نقع في المفهوم - التَّزييني - للصُّوَر. ونحن إذ نعترف بأهمِّيَّة دور الشَّكل، والصُّور البيانيّة، في إنتاج المعنى، لا يسعنا في المقابل إنكار أهمِّيَّة المضمون السَّابق للنَّصّ الشِّعريّ الذي يشكّل مُجْمَلَ الشّحنة العاطفيّة الإنسانيَّة الموجودة في النَّصّ والمستقلّة عن الشَّكل مع ارتباطها الوثيق به.

أن يكون الشِّعر "تعبيرًا عن حالةٍ"، وأن يكون موضوعُ دراستنا في هذا الفصل "التَّعبيرَ"، فهذا لا يُلْغي بتاتًا "الحالة" الَّتي ليست سوى "المكان الشِّعريّ" الَّذي يلعب فيه خيال الشَّاعر، هذا الخيال الذي لا يمكن أن يقاس أُفُقيًّا. وهذا "المكان الشِّعريّ" هو مجال التَّشابه والتَّفاوض والتَّدرُّج والتَّوازي حيث تولد علاقات من عَوارِضَ ذاتيّةٍ، بل لاواعِية؛ لا تنبثق عن أي تقارب موضوعيّ، أو "عَدْوَى" كما في رواية، أو عملٍ سَرْدِيّ. إنَّ الشعر هو إذًا ذلك "المكان المَجازِيّ" الَّذي يلعب فيه مُتَخَيَّلُ الشَّاعر[1].

ويتبدَّى الغِنَى الشِّعْريّ في نتاج سعيد عقل بشكل خاصّ في غِنَى "الصُّوَر" الَّتي يستخدمها. وتتكاثر الأساليب والصُّور إلى حدٍّ ينغلق معه شعره لِشِدَّة اعتماده على الصُّورة الَّتي تحرّر الخيال، وتدعو القارئ إلى التَّخلّي عن العقلانيَّة و"التِّيه" في كَوْن يَسُودُ فيه منطق التَّشابُه اللاَّمنطقي. بل يسعنا القول إنَّ المسألة في شعر عقل ليست غِنَى هذا الشّعر أو عمق موضوعاته - مؤيّدين بذلك المفاهيم الشَّكلانيّة - بل غِنَى الصُّوَر والأساليب الَّتي تُعالج مواضِيعَ أقلَّ ما يقال فيها إنَّها تقليديّة.

---

(1) اعتمدنا في هذه المقدّمة على المراجع الآتية: .

- *Langage*, (Sous La Direction d'André Martinet), v. Pierre Guiraud, "Les Fonctions secondaires du langage", NRF, Bibliothèque de La Pléade, Paris, 1975, pp. 435-51.
- Georges Jean, *La Poésie*, Seuil. Col. Peuple et Culture, Paris 1966.
- Jean Cohen, *Structure du Langage Poétique*, Flammarion, coll. Champs, 1966.

فهل يسعى عقل وراء فنٍّ "لا يكمن في البحث عن مواضيع جديدة بل يَحْمِل هموم جَمال العبارة والقُدرة التعبيريّة للصُّور، وأناقة التَّركيب"؟[2] ربّما كان ذلك صحيحًا، لكنّ عقل يلتزم من دون شكّ بالتَّصوّر الذي يعتبر أنَّ الشِّعر صورة وإيقاع. ويكثر عقل مِنِ استخدام التَّشبيه والاستعارة والكِناية والمَجاز المُرْسل على نِطاق واسع حتّى إنَّ شعره ينبثق عن تَمَفْصُل هذه الأساليب.

فكلُّ شيءٍ لدى سعيد عقل صورة. وكلّ شيءٍ يُسْهِمُ في خَلْق الاستعارة الَّتي لا تعود مجرَّد "تشبيه مختزل" بل تصبح عِلَّة وجود الخطاب الشِّعري. ويذهب بعضهم إلى التأكيد بأنّ "الشِّعر خطاب مَجازِي"[3]. وتصبح صور التَّشابُه - من إستعارة وتماثُل وتَكْنِية ورَمْز أو تشبيه - التي تجاوزت صفتها التَّزيينيَّة، وبعثت رُوحًا جديدة في الرُّومنسيّة، وسمحت للرَّمزيّين بإعلان حُلُول التَّماثُل الكَوْنيّ، مرادفةً للرُّؤيا، والإدراك، والحَدْس الأصليّ للعالم[4]. وباختصار تبدو الرُّؤيا الشِّعريّة رؤيةً مجازيّة تحديدًا. وتصبح وظيفة الشَّاعر بمعنى ما، هي إنتاج الصُّور المَجازيّة. وينتمي سعيد عقل، الشَّاعر الكبير، المُشْبَع بمكتسبات الرُّومانسيّة والرَّمزيَّة، إلى هذه السُّلالة الشِّعريّة.

وإذا كان عقل يُولِي الاستعارة أهمّيّةً كبرى، فإنَّ ذلك لا يعني أنّه يُهْمِل الأساليب الأخرى، بل هو يستخدمها بشكل مميَّز. هكذا تتدرّج "المَجْدَلِيَّة" و"قَدْموس"، و"قصائد من دفترها" تحت مادَّة المَجاز المُرْسل بينما تركّز الأعمال الغنائيّة الأخرى بشكلٍ خاص على الاستعارة.

ويرمي هذا الجزء من دراستنا المُكَرَّس لتحليل الأساليب البيانيّة إلى

(2) جوزيف حجّار، *La Rhétorique Arabe*، دار المشرق، بيروت 1972 ص 191.

(3) Pierre Guiraud, *Langage*, op. cit. pp. 477.

(4) Pierre Guiraud, *Langage*, op. cit. pp. 477 - 478.

التَّدليل على البَراعة "الصَّائبة" و"الوظيفيّة" (غير المجّانيّة وغير المصطنعة كما يحلو لبعض خُصُوم سعيد عقل أن يقولوا) والاستخدام الواسع للأساليب البيانيّة، بالإضافة إلى الكَشْفِ عن بعض مظاهر شِعْريَّته الَّتي سنعالج عمارتها في الجُزء الثَّالث. إنّ صور التَّشابه والتجاوُر تُبيِّن لنا في قراءة أولى الآفاقَ والأبعادَ لِمساحة شعرية تنتظم وَفْقًا لِعَلاقات التَّوازي والتدرُّج والتَّكرار. وسيتِمُّ في مرحلة ثانية تحليل هذه العلاقات في مقاربة تأليفيّة وديناميكيّة. وذلك بِهَدف الإحاطة بـ"البنى الأنتروبولوجيّة" لخيال شاعرنا، حسب تعبير جلبير دوران.

I ـ أشكال التَّشبيه في شعر سعيد عقل

يكتسب التَّشبيه أهمّيَّة خاصّة في شعريَّة سعيد عقل المرتكزة على الصُّورة. وهو يستخدمه على نِطاق واسع حتَّى إنّ جميع أنواع التَّشبيه، من البسيط إلى المركَّب، تعرف حضورًا كاملاً في شعره. ونجد في التَّشبيه، عالَمين متحاذِيين دائمًا: المجرَّد والمَحْسوس، الحَمِيم والكَوْنيّ، الإنسانيّ والطَّبيعيّ، المادّيّ والرُّوحيّ، وذلك في تَوازٍ يسمح، أحيانًا، بِتقاطُع هذه الأقطاب وائتلافها والْتِحامها.

1 - التَّشبيه البسيط وأساليب تراكم الصُّوَر وتراكبها

حين يكون التَّشبيه غايةً في البساطة، "المُرْسل" مع وجود الأداة، تبلغ الصُّورة أبعادًا تتجاوز التَّشبيه الخالص. ونجد في "قصائد من دفترها" وفي "المَجْدَليّة"، أمثلةً على ذلك:

1) نبرةُ صَوْتٍ كالهَنا في الكَلَمِ
وجبهةٌ كناهِدي تشْرئبُّ[5]

(5) "قصائد من دفترها"، قصيدة "لم أدرِ" ص 55.

2) وأيُّ ارتعاشةٍ واختلاجِ
مثلُ وَحْيٍ مُجَنَّحِ[6]
3) خفقَ اسمٌ
في جوِّ أورشليم
خَفْقَةَ العِطْر في جِواء الرَّبيع[7]

في هذه الأمثلة الثَّلاثة، يَنْزِعُ التَّشبيه، على الرّغم من رغبته في التَّفسير، إلى التَّعقيد، إذ تجري مقارنة المحسوس بالمجرّد:

1) صوت / الهَنا في الكَلِمِ
2) ارتعاشة واختلاج / وَحْيٍ مُجَنَّح

لكن حتّى عندما يكون المشبّه والمشبّه به على المحور نفسه: المَحْسُوس، فإنَّ الصُّورة المنبثقة عنه تكون أكثرَ تجريدًا ممّا لو كانت فعلاً مُجَرَّدة. في المثل (1) تجري المقارنة بين خفق "اسم" وخفق "عِطْر" كما لو أنَّ الغاية هي إرساء تقابُلٍ ضِمْنِيّ - وبودليري ضمنيًا - [8] بين عناصر تنتمي إلى مستويَين مختلفين على الرّغم من أنّ كلا المستويَين مَحْسُوسان. ويتعزَّز هذا الفَرْق بتدخُّل الجار والمجرور والمضاف إليه "في جَوّ أورشليم" وفي "جوّ الرَّبيع"، ممّا يخلق توازيًا بين المديني (أورشليم) والمُناخِي أو إذا أردنا، المَوْسِمِيّ (الرَّبيع). وإذ يعيدنا "عطر الرَّبيع" إلى عطر أشجار اللَّيمون، تُعِيد الصُّورة خلق جوٍّ كامل يُمَيِّز رَمْزِيَّة أورشليم في الثَّقافة والمخيّلة الشَّعبيّتين.

وفي سياق التَّشبيه بين المَحْسُوس والمَحْسُوس، لنتأمّلِ الشَّطرَ الثَّاني من

---

(6) "المجدليّة"، ص 45.
(7) المرجع نفسه، ص 57.
(8) Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, poème "Correspondances", N.R.F. Bibliothèque de la pléiade, p. 11.

المثل (1): "وجبهةٌ كناهِدي تَشْرَئبُّ"، على الرُّغم من انتمائه إلى المستوى المَحْسُوس نفسه وإلى المحور نفسه (الجسد الإنسانيّ)، فإنّ المُعادَلة الَّتي تنبثق عنه (جَبهة / ناهِد) ليست أحادية الاتّجاه. فالمشبّه به "النَّاهد" يمنح "الجَبْهة الَّتي تشرئب" إضافة إلى الكبرياء الَّتي تميّز المشبّه عادةً، صفة شَبَقيَّة بل إيروسيَّة؛ كذلك فإنّ "النُّهود" التي تشرئب، تكتسب إضافة إلى الشَّبَقيّة الإيروسيّة المعروفة تقليديًّا دلالة معنويَّة وهي الكِبْرياء. وبالتَّالي، يتجاوز التَّشبيه نفسه فلا تكمن شعريّته في وظيفته التَّفسيريَّة بقدْر ما تصبح "صورة" تخاطب صَراحة متخيَّل القارئ.

غير أنَّ هذه التَّشبيهات تنبني أيضًا على أساليب أخرى كالاستعارة النَّعتيَّة مع "مُجنَّح" (2) والفعليّة مع "خَفَقَ" (3) كما لو أنَّ الشَّاعر أراد أن يعطيَ الوَحْي والاسم والعطر خِفَّةً أثِيريَّة. كنموذج لِفَرْزِ الصُّور، تُبْقي المقارنة على شُمُوليَّة الصُّورة فتكتسب غِنًى إيحائيًّا نادِرًا وتسمح بتمثّل المجرّد (خفق اسم وعطرٍ - وَحْي مجنّح) وحتّى بِشَمِّها (العطر).

وفي قَدْموس، نجد بالإجمال، مَيْلاً إلى التَّشبيهات المَلْمُوسة بحيث يأخذ المُجَرَّد أشكال المحسوس وملامِحَهُ:

فَكَأَنَّ الوُجودَ كَهْفٌ مَخُوفٌ وَهْيَ في قَعْرِهِ استِغاثَةُ هارِبِ(9)

هُنا يتماهى الوجود في أبعاده الكَوْنيَّة بكِيانٍ مادِّيّ مخيف (كَهْف) والـ"مَخُوف" هو من الصِّفات اللَّصيقة باللأنهائي، وبظلام الواقع المحدود. ويسعنا تمثّل صورة خوف الوُجود بِشَكْل أعمقَ لدى تشبيهها بواقع ملموس يسيطر عليه الظَّلام والانغلاق.

---

(9) "قدموس"، ص 50.

أمّا في موضع آخر من قدموس فيقول: "واحْذَرِي لا يَخُنْكِ لَفظٌ كَحَدِّ السَّيفِ"[10] حيث الرَّبط بين المشبَّه المَحْسُوس (لفظٌ) والمشبّه به المَحْسُوس هو أيضًا (حدُّ السَّيف)، وذلك لخلق تأثيرٍ مزدوج للكلمة والحدّ.

وفي النَّوع نفسه من التَّشبيهات المرتكزة على المحسوس نجد تشبيهًا مؤكّدًا[11] لا يخلو من غِنًى:

عن الَّذي طوّقَني... طَوَّق

وأنا مثلُ غصنٍ أَلِينْ[12]

فتولد الصُّورة من فعل (أَلِين) الَّذي يحوي دلالات عديدة منها: المُرُونة، النُّعومة، وحتّى الاستسلام. وفي هذا التَّشبيه البسيط ظاهريًا، يكتسب فعل (أَلِين) دلالتين: فهو يعني (أنثني) إذا كان عائدًا إلى الغُصْن، أمّا إذا عاد إلى المُشَبَّه به "وأنا" فيَعْني المُرُونة والنُّعومة. ومع تكرار الكلمة في بداية البيت "طَوَّقني... طوَّق" (الَّذي يَحمِل معنًى آخرَ غيرَ الإحاطة، وهو الإرْغام)، فهو يدلّ على طِباق غير مباشر بين قُوَّة العِناق وشِدَّته من ناحية، ونُعُومة الغُصْنِ الَّذي يَلِين وضَعفه، وبالتَّالي بين الرُّجولة والأُنُوثة.

إنَّ سعيد عقل، العاجز عن التَّحكُّم بإلهامه ومَنْعِ تَدَفُّق الصُّوَر، يُطْلِق العِنَان لنفسه، تاركًا لقلمه حُرِّيَّة تدوين الصُّوَر الَّتي تتراكَم وتتراكَب:

خَصْرٌ كما أُغنيَةٌ، مُعْنِقٌ

كما الصِّبا، شَعرٌ كما البَحْرُ ماجْ[13]

---

(10) "قدموس"، ص 102.

(11) المؤكّد هو تشبيه يخلو من أداة التشبيه.

(12) "قصائد من دفترها"، قصيدة "أسمع صوته من الجنينة"، ص 26.

(13) "دلزى"، قصيدة "أجمل منّي"، ص 113.

يخلق تجاور الصُّور التَّشبيهيّة من كافَّة الأنواع بنيةَ مجاز مُرْسل يجري فيه الإمساك بالمَحْبوب، ووصفه في تفاصيله، وأجزائه، كـ"الخَصْر" و"الشَّعر"، فيحلُّ الجُزء مكان الكُلّ. وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه الأشياء-النَّماذج تضيف دلالاتٍ إلى المُشَبَّه به، فتكسِب تعرّجات الخَصْر إيقاعًا لحنيًّا (أغنية) وخصْبَ الشباب الواعد بينما يَنْسِب إلى الشَّعر صَخَب الأمواج.

ولا يجوز لنا أن نهمل المضمون الإيروسي للصُّورة الأخيرة إذا ما أردنا أن نرى فيها تأثير قصيدة رامبو "الصوائت"[14] (Voyelles) الَّتي يشبه فيها الشَّعْر بالبحار الشَّديدة الخضار (Virides) والَّتي ننحاز فيها إلى التأويل الإيروسي المبتكر لروبير فوريسون[15].

وفي الدِّيوان نفسه، "دُلْزَى"، يتحوّل تجاور التَّشبيهات على ما يبدو إلى نَمَط الكتابة المعتمد لدى شاعرنا:

سألتقيك، يا غريبةً كأشعاري ...
وكالأجْراسِ في قَوْسِ الفَلَكْ[16]

فلِمُشبهٍ واحد (غريبة) نَجِدُ مَرْجَعين تشبيهيين يَتِمّ الانتقال من خلالهما من "المَقُول" (القصائد) إلى الفضاء اللاَّمتناهي. وهذه العلامات تخضع، إلى جانب وظيفتها في تفسير المشبَّه، إلى تأويل من قبل المشبَّه الَّذي يمثّل دورًا مزدوجًا على المستوى النَّحْوي-الدَّلاليّ، فهو اسم وصفة في آن معاً (لا يفوتنا المَغْزَى الدَّلاليّ لِمفردة "غريبة). فَـ"القصائد" و"الأجْراس" في "قوس الفَلَك" "غريبة" وهي ترتفع وَحْدَها فوق هُمُوم هذا العالم التَّافِهة صوب العالم المِثاليّ

(14) Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*, N.R.F., Bibliothèque de la pléiade, Paris, 1972, p. 53.

(15) Robert Faurisson, *Revue Bizarre*, n° 21/22, 1962.

(16) "دلزى"، قصيدة "سألتقيك يا غريبة كأشعاري"، ص 119.

الصّافي، والّذي لا سبيلَ إلى بلوغه. إلاّ أنّنا عَبْرَ هذا التّشبيه المُضْمَر، نتبيّن تشبيهًا آخرَ لا يَقِلّ عنه إضمارًا ولا يَسَعُنا إغفالُه. وهو يخصُّ، تحديدًا، المشبَّه به، ذلك أنَّ بين المُشَبَّه بهما علاقة تماثُل وتشابُه، و"قصائد" الشّاعر العاشق هي "كالأجْراس" الوحيدة، "في قوس الفلك". هكذا تكتسب القصائد، إضافةً إلى قيمتها الفنّيّة، قِيَمًا رُوحيّة ودينيَّة.

مع سعيد عقل، يؤدّي تكاثر التّشبيهات إلى إنتاج الصُّوَر، فلا يمكن تأويلها عَبْرَ الجمع أو التّراكم البسيط. ففي موضع آخر يكتب:

أنا تَلَمَّسْتُ شَعْرًا منك مُنْتَشرًا

كَشَعْشَع الشَّمْسِ... كالأشعار... كالأرَبِ[17]

إنَّ تراكم صور التّشبيه يعطي هُنا حاسَّة اللَّمْس أبعادًا كونيّة نُورانيَّة لامُتناهية. في هذا البيت أيضًا نلاحظ ترادُفًا دلالِيًّا بين العناصر. فالموقع المتوسّط الّذي تحتلُّه مفردة "الأشعار" بين "شَعْشَع الشَّمس" و"الأرَب" يجعلنا ننسى المشبَّه الأصْليّ "الشَّعر" الذي يحلّ هو محلّه، ونبقى مشدودين لِلَحظة إلى نورانيّة ولانهائيّة "الأشـعار" الّتي على غِرار "الأرَب" لا يمكن بلوغها. فتخلقُ علاقات التّجاور بين المفردات صورًا مَجازيّة غاية في الغِنَى.

في "أجمل منك؟ لا"، يُهَيْمِن هذا النَّوع من التّشبيهات المُتَراكِمة:

بأيّما أحْمَرْ

كالنَّار، كالوَهْلةْ

كَمُشْتَهى القُبلةْ،...[18]

تنتظم المفردات التَّشبيهيَّة هُنا وفْقًا لتدرُّج متصاعد: نار - وَهْلة - اشتهاء قُبْلة، وهي ترمي، تحديدًا، إلى تفسير العبارة الأخيرة "مُشْتَهى القُبْلة" الّتي

(17) "دلزى"، قصيدة "غابة الذهب"، ص 123.

(18) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "فم"، ص 88.

تَضُمُّ "النَّار" و"الوَهْلة" وتتجاوزهما. فالقبلة لدى شاعرنا هي دائمًا نهاية بَحْثٍ؛ وهذا ما يكتبه في "أجمل منك؟ لا":

لأُغنيةٌ ...
كأنّها أزهار أُمْنِيَةْ
تَطِيبْ
كَخُمرَةٍ تُرْشَفْ... كَقُبلةٍ تُقْطَفْ(19)

ونلاحظ في هذه الأبيات أنَّ الأشياءَ المشبهة بها تتَّجه أكثر إلى المَلْمُوس إلى أن تبلغ أخيرًا القبلة. وكما لدى پروست، حيث النَّفاذ إلى جوهر الأشياء، إلى دَلالتها القُصْوَى العميقة المخبَّأة، يسبقه "بحث" مجازيّ تُرَّسخه الاستعارة(20)، كذلك لدى سعيد عقل، تكتسب الأشياء المشبَّهة بها الوظيفة نفسها الَّتي كانت للمَجاز عند مارسيل پروست. ويرتبط العنصر الأخير، الذي يُمَثِّلُ دور "الدّالّ" (significateur) المشبَّه الأصليّ مع العناصر الأخرى الَّتي تَسْبِقَه، بِعَلاقات دلاليّة متبادلة. فيجب بالنَّتيجة أن لا نرى في تَراكم الصُّوَر ظاهرةَ تجاورٍ وجَمْعٍ وتَراكُبٍ، أيْ زيادة مُطّردة ومتعدّدة، بل ظاهرة أكثر تعقيدًا تتجاوز التَّجلّي البسيط للصُّورة.

وفي "رندلى" يستمرّ النَّهْجُ نفسُه:

لي أنت كالخمر المُضِلَّهْ
كالصَّحْوِ، كالنَّغَمِ المُوَلَّهْ(21)

مع تعدّد الأشياء المشبَّهة بها، يصبح المحبوب كُلاً مسيطرًا، فهو في الوقت نفسِه مصدر غَواية، وسكينة وحُزْن. فالتماثل الصَّوتي الناقص (والَّذي

(19) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "لأغنية"، ص 71.

(20) Gérard Genette, *Figures III*, "Métonymie chez Proust", Ed. Seuil, Paris, 1972.

(21) "رندلى"، قصيدة "مركيان"، ص 44.

يمثّل دور قافية داخليّة) بين "المُضِلّه" و"المولّه" ينتج مُحاكاةً عاطفيّة بين الغَواية والحزن ممّا يقرّب شاعرنا لا من الرّومانطيقيّين (روسو وشاتوبريان) بل من صاحب "أزهار الشَّرِ" حيث الكآبة مصدر مِتْعة وضِيقٍ في آنٍ معًا.

وحتّى عندما يستخدم شاعرنا التّشبيهات البسيطة، فهو يسعى دائمًا إلى أن يبعث فيها قدرة تعبيريَّة قويَّة، وهذا ما يفعله في "رِنْدَلى"، ديوانه الأوَّل، الغنائيّ تمامًا:

إمْرَحي، إمْرَحي

وآقْطِفي الشُّهْبَ كالكُرَى[22]

فعَبْرَ تشبيه "الشُّهب" بـ"الكُرى" يريد الشّاعر أن يضفي تماسُكًا أقوى لدعوته للمرح. إنَّ المجاز المبني على الفعل، "يقطف"، والذي لا ينسجم مع "الشُّهب" ولا مع "الكُرَى"، يعطي من جهة إلى هذا المَرَح (يَحْمِل فعل "امْرَحي" معنى اللَّعب) طابعًا طفوليًّا، بريئًا ونقيًّا، كما لو أَنَّ المحبوب يَقْطِفُ الأزهار، ويُحَوِّل، من جهة أخرى وضمنيًّا، *"الشُّهب" إلى أزْهار لا إلى أجسام* جامدة كما قد يُوحي التّشبيه الظّاهر. إنَّ تراكب الصُّوَر هنا جاء موفّقًا للغاية بما أنّه يُغْني موضوع القصيدة الّتي كان من الممكن أن تبدو مُسَطّحة وعادِيَّة لو أنَّ الشّاعر استخدم فِعْلاً أكثرَ آنسجامًا.

وفي صفحات لاحقة، سيكون لهذا الأسلوب مميّزات أخرى:

حبيبي، ستسألُ عَنّي

الورودُ، كأنّي سؤالُ![23]

وتجدر الإشارة، في ما وَراءَ التّشبيه أنا/سؤال، إلى لعبة علامات الوقف الّتي تحوّل الاستفهام إلى تعجّب. فأسلوب تلطيف الاستفهام بتحويله إلى تعجُّب

(22) "رندلى"، قصيدة "قصر الحبيبة"، ص 18.

(23) "رندلى"،قصيدة "على الرخامة"، ص 53.

يُعيد إلى أذهاننا قصيدة مالارميه "البَجَع"[24] حيث يفضي الرُّباعي الأوّل، والذي ينطلق من استفهام، "Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre" إلى تعجّب في البيت الرابع "les vols qui n'ont pas fui!" . فالمَجاز الفِعْليّ "يسأل" يقوم بتشخيص "الوُرود" وإعطائها صفةً إنسانيّةً محضًا، أي التَّساؤل. وفي أبيات سابقة من القصيدة نفسِها، يتحوَّل المحبوب إلى "صَحْو":

صَدَقتَ، حبيبي، وأمسِ

مَرَرتُ كَصَحْوٍ ببال[25]

في "أجراس الياسَمين"، يخدم التَّشبيه نرجسيَّة الشَّاعر الَّذي يريد من خلال الحبيبة أن ينظر إلى شِعره الخاصّ ويُحِبُّها كما يُحِبُّه:

أُحِبُّها صَدّاحَةً طَلْقَهْ

كأنَّها الشِّعرُ الَّذي أَشْدو[26]

إنَّ هذا التَّشبيه الذي تسمّيه البلاغة العربيّة "المُجْمَل"، لأن وجه الشَّبه فيه محذوف، تعطي للصِّفات "صَدَّاحة" و"طلقة" وظيفة تتجاوز مجرَّد الوصف. فهي لا تَصِفُ المحبوبة بِقَدْر ما تصف الشِّعر نفسه. وكما أنَّ الشِّعر الذي ينشده يجب أن يكون "عاليَ النَّبرة" وأن يكون حُرًّا "لِيَكونَ"، فإن "الحُرّيّة" بما هي فعل صوتيّ، يجب، لِكَي "تكونَ"، أن تعبّر عن نفسها بـ"صوت صَدَّاح". بذلك تتحقَّق عبر التَّشبيه، لُعبة نقل الأثَرِ الوَصْفِيّ الذي يتعدّى المَنْطِقَ النَّحْويَّ.

يتيح غياب وَجْهِ الشَّبه - وهو أسلوب أُثِير في البلاغة العربيّة وشائع لدى الشُّعراء - لِمُخيّلة الشَّاعر أن تتحرَّر من القيود النَّحْويَّة والنَّصِّيَّة وتَفْرِضُ

---

(24) Stéphane Mallarmé, *Poésies*, "Le sonnet du Cygne",... ou "Le vierge, le vivace...", éd. Gallimard, Paris.

(25) "رندلى"، قصيدة "على الرخامة"، ص 52.

(26) "أجراس الياسمين"، op. cit، قصيدة "سياج الورد"، ص 20.

خُصوصِيَّتها عَبْر اعتبار نفسه "المتكلّم" الفاعل والخلاّق في عالم القصيدة الخَفِيّ. وفي البيت التَّالي:

كأنَّك قَصْفُ الرَّعْدِ في الجبل العالي(27)

المأخوذ من قصيدة كُتِبَتْ في ذكرى عمر فاخوري، يُحاول الشَّاعر أن يجسِّد بِمَشْهَدِيَّة بالِغة مشاعرَه عَبْرَ مقارنة "عمر فاخوري" بقوة الرَّعد المُدَوِّي، السَّماويّة، والمرتفعة والوحيدة (الجَبَل العالي). في هذه الصُّورة المكثَّفة يعدّد شاعرنا المَزايا الَّتي، وَفْقًا لرُؤيته، تؤسّس العظمة المَهِيبة والمُشِعَّة للرَّجل-الفنَّان.

وفي قصيدة إلى سُوريا، لا يرضى سعيد عقل لنفسه صورة شاعر مناسباتٍ عاديًّا، فَيخْتِم قصيدته بصورة تكريميّة لِلُبنان مؤكِّدًا بذلك وطنيَّته العالية الَّتي اشتهر بها:

أنا حَسْبي أنني من جَبَلٍ
هو بين اللّهِ والأرضِ كَلامْ
قِمَمٌ كالشَّمْسِ في قِسْمَتِها
تَلِدُ النُّورَ وتُعْطِيه الأنامْ(28)

إنَّ الدِّيوان الَّذي اقتطفنا منه المَثَلين السَّابقين، "كما الأعمدة"، هو من شعر المناسبات. لكنَّ سعيد عقل، وعلى غرار الشاعر العربي الكبير المتنبّي، لا يتغنّى إلاَّ بمشاهِدَ وبلادٍ يحبّها ويُبَجِّلُها، وتُغنى مَوْضُوعه عَظَمة الإنسان. هكذا، وفي ذكرى الشَّاعر اللبناني بشارة الخوري، المعروف بٱسْم "الأخطل الصَّغير"، وللتَّعبير عن غياب هذا الأخير الذي تَرَكَ الشُّعراء يَتامى، يخاطب عقل الكُؤوسَ، طالبًا منها أن تغنّي بَدَلاً منه بعد أن بات لا صوتَ له:

---

(27) "كما الأعمدة"، قصيدة "اللون الآخر"، ص 71.

(28) "كما الأعمدة"، قصيدة "سائيليني"، ص 99.

غَـنِّـيـنَ، غَـنِّـيـنَ صـوتـي ضـاعَ بـات صَـدًى
كـالـحِـصْـنِ دُكَّ، وظَـلَّـتْ هَـيْـبـةُ الـحُـصُـنِ[29]

فصورة "الحِصْن المُدَمَّر" الذي لم يبقَ منه إلاَّ ذكرى الهَيبةِ الماضية، لا تُبَلْوِرُ صورة "الصَّوت الضَّائع" بقدر ما تبرز "الصَّدَى" الذي يردِّدُ ذَبْذَباتٍ صَوْتيّة لِصَوت لم يعد موجودًا. ويفضي من جديد تشبيه صورة مجرَّدة "الصَّدى" بصورة مَلْمُوسة "الحِصن" إلى إبداع صورة مجرَّدة، "الهَيْبة"، تمتاز بصفات مُعَيَّنة.

2- التَّشبيه المُرَكَّب: تَماهِي الصُّوَر وتكثيفُها

دائمًا في مجال التَّشبيه، يلجأ سعيد عقل إلى أساليبَ أكثرَ تعقيدًا وإضمارًا، ممَّا يتطلّب من القارئ مشاركةً أكبرَ. ورُويدًا رُويدًا يتلمَّس التَّشبيه طريقه صوب الإيحاء، فيُصبح صورةً ومُحاكاةً، فيقترب الشَّاعر بذلك من الرَّمزيّين. وقد سَمَّى العرب الأشكال المتقدّمة من التَّشبيه، فكان عندهم "التَّشبيه البليغ"، "التَّشبيه المَعْكُوس" أو "المَقْلوب"، "التَّشبيه التَّمثيلي" و"التَّشبيه الضِّمني". ويبرع سعيد عقل في هذه الأنواع من التَّشابيه وهو الذي عرف بـ"صَقْل الفِعل" على غِرار البرناسِيِّين.

في قَدْمُوس، نجد التَّشبيه البليغ على لسان بَطَلِ المسرحيّة الذي يقول مستنكرًا غياب العدالة:

أنتِ؟ ما أنتِ والتَبَجُّحَ بالعَدْل؟
تُرَى العَدلُ عادَ دُمْيَةَ لاعِبْ[30]

ويعبّر سعيد عقل عن الظُّلم مشبّهًا العدالة بالدُّمية. وعلى الرُّغم من بلاغة

(29) "كما الأعمدة"، قصيدة "من شاعرٌ"، ص 125.
(30) "قدموس"، ص 112.

التَّشبيه[31] يسعنا أن نعتبره معكوسًا. وأن نرى فيه تشبيهًا مزدوج التَّمفصل بما أن "أنتِ"، هي على غرار العدل مُشَبَّهْ بـ"لاعب".

هكذا نتبيّن تَماهِيًا مزدوجًا بين /أنت = لاعب/ و/عدل = دمية/ ويوحي تمفصل هذه العناصر بفكرة الظُّلم.

ولِبُلُوغ التَّماهي بين المشبَّه والمشبَّه به (اللَّذين يشكّلان كِيانًا لا يتجزّأ) غالبًا ما يلجأ سعيد عقل إلى التَّشبيه البليغ. وفي "قصائد من دفترها" يكتسب تجاور طرفَي التَّشبيه قُدرة التَّجلّي.

حُلُمي لو أنا كاسْ

و أغنّيكَ: اشْرَبِ![32]

إنَّ التَّماهي بالكأس يرمي إلى الجَمْع بين العاشِقين. إلاَّ أنَّ التَّوقُّف عند التَّشبيه وحْدَه يفقر الصُّورة الَّتي يكمن غناها في تَمَفْصُلِها مع المَجاز المُرْسَل. ذلك أنَّ "الكأس" (كحاوٍ) تُحِيل مَجازيًّا إلى مضمونها (الخمر أو أيّ سائل آخر) حيث علاقات "المحتوي/المحتوى" توحي ضِمْنيًّا وتظهر العلاقات المفترضة بين العاشقة والعاشق. فكأنَّ العاشقة تريد أن تكون المحتوى (السَّائل) الذي يُصَبُّ في حاوٍ هو الشَّاعر-العاشق. إنَّ التَّشبيه البليغ الذي يتميَّز بالتَّكثيف (عَبْرَ حَذْفِ أداة التَّشبيه ووجه الشَّبَه) يقرّبه من الحذف الذي يبلغ أعلى صوره وأكملها في التَّورية. وفي المثل الَّذي نحن في صدده يتضمّن فِعْلَ الأمر في "اشْرَبِ" معنى التَّورية بما أنّه يعني "اشربني". ولا ننسى أنَّه في هذا الدِّيوان يفترض بالحبيبة أن تتكلَّم، وأنَّ الخَفَرَ الشَّرْقيّ - وكذلك أصول اللِّياقة من قبل من اندسَّ سرًّا في حميميّتها - يَفْرِض على المرأة عَدَمَ إظهار مشاعرها وأحاسيسها، وهو المعنى الَّذي تَحْمِله التَّوريَة.

---

(31) تشبيه بليغ تغيب فيه أداة التَّشبيه والصِّفة المشتركة.

(32) "قصائد من دفترها"، قصيدة "لماذا الجمال؟"، ص 21.

وتستعاد هذه الصُّورة في "أجمل منك؟ لا" ولكن بشكل مَعْكُوس هذه المرَّة، وفي صيغة استفهاميَّة صادرة عن الشَّاعر نفسِه:

أنتِ خمرْ

متَى أَصِيرُ كاسْ؟[33]

ولا يَمْلِكُ هذا التَّشبيه، على الرُّغم من بلاغته، القوّة الإيحائيَّة الَّتي للتَّشبيه الأوّل، إلاَّ أَنَّه يحتوي على فكرة التَّنافُذ (Osmose) إلى جانب العلاقة المجازيَّة محتوي/محتوى.

وفي "دُلْزَى" يكثر هذا النَّوع من التَّشابيه:

و أين شرَّدْتِنِي؟ أوَّاه! لا سَأَلَتْ

عيناكِ عنّي، أنا عيناك لي وَطَنُ[34]

إنّ غياب أداة التَّشبيه ووجه الشَّبَه يُغْني ويُوَسِّع دلالة "الوطن" ويعطيه أبعادًا أكْثَرَ من مادّيّة، وإنما كونيّة ورُوحانيّة. في هذا التَّشبيه الضِّمْنِيّ، تتحوَّل عَيْنا الحبيبة إلى واحة راحة وحماية وسُكُون، وهي المَزايا الَّتي يفترض أن يَمْلِكَها وطن حقيقيّ.

ويُصْبِحُ التَّشبيه بعد اقترابه من صورة الوصف المؤثّر (Hypotypose) تمثيليّاً:

أنا اللَّيالي كَدُمْياتٍ أُدَحْرِجُها

إليكِ... فهْي وأنتِ الكَفُّ والوَدَعُ[35]

ونجد هنا تراكب صورتين وتَمَفْصُلَها:

الصُّورة الأولى: اللَّيل (المتدحرج) كَدُمْيات.

الصُّورة الثانية: الليل وأنت = اليَد و(علامة الوَداع).

---

(33) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "زهرة الزُّهُور"، ص 86.

(34) "دلزى"، قصيدة "تشرد"، ص 9.

(35) "دلزى"، قصيدة "رؤيا"، ص 70.

وتتولّد الصُّورة الثَّانية انطلاقًا من الأولى، بما أنَّ الشَّاعر إزاء دلال الحبيبة، يدحرجها كما يدحرج اللَّيالي ويصبح الاثنان كِيانًا لا يتجزّأ، الشَّيء وحركته الدَّالّة، اليد وحركتها (الوداع). هنا يبلغ التَّعبير البَصَرِيّ ذُروته في الفراق.

وأحيانًا يأخذ توليد الصُّور شكلاً مُركَّبًا هو التَّشابُك:

لأنَّكِ في اللَّيلِ، فاللَّيلُ نارٌ

و نارٌ يداكَ على مَفْرِقي[36]

وانطلاقًا من حال تجاور أوّليّ (علاقة مجازيّة) "أَنَّك في اللَّيل" سيولد تشبيه "اللَّيل نار" الَّذي بدوره يولّد تشبيهًا آخر "نارٌ يداك على مَفْرِقِي". ويعطي تكرار كلمتي "ليل" و"نار" بِنْية البيت صفة الإلحاح ممّا يخلّف عَبْرَ التَّجاور التَّركيبيّ صورة "ليلةٍ حارِقة". غَيْرَ أنَّ التَّشبيه الثَّاني /يدان = نار/ يوحي بدوره بصورة استعاريَّة /أنت نار/ وذلك عبر علاقة مجازيّة (يد --> شخص). هكذا، فإنَّ "اللَّيل الحارق" سيُحوِّل العاشقة الَّتي انتقلت إليها العَدْوَى، إلى كائن "يلتهب رغبةً".

وأخيرًا، نعطي مثالاً على التَّشبيه التَّمثيليّ هذه الأبيات المأخوذة من ديوان "أجراس الياسَمين":

وسوف نَرْوي قِصَّةً عَلِقت

ما بين فَتْحِ العين والغَمْضِ

كَدَمعةٍ تمنَّعت فشَفَت

أو آهةٍ إلى الهَنا تُفْضِي[37]

يكتسب هذا التَّشبيه المزدوج تعقيده وغِناه من كون المشبَّه والمشبَّه به

---

(36) "رندلى"، قصيدة "نار"، ص 146.

(37) "أجراس الياسمين"، قصيدة "إلى النسم"، ص 32.

استعارتين. فنلاحظ تشبيهًا بين استعارتين. والتّوقُّف عند المعادلات الآتية: قصّة = دمعة، وقصّة = آهة يضعف من قوّة الصُّورة، ذلك أن الشّحنة الإيحائيّة للصُّورة تكمن في مكان آخرَ وتحديدًا في التّشبيه المزدوج التالي:

1) القِصّة الّتي عَلِقت ما بين فتح العَيْن والغَمْضِ // الدَّمعة الّتي تمنَّعت فشَفَت.

2) قصّة... // آهة، إلى الهَنا تفضي.

في التّشبيه الأوّل، نلحظ تَماثُلَين، الأوّل: /العين = الدَّمعة/ وتُسَوِّغه علاقة تجاور مَجازِيّ، وثانٍ /علقت = تمنعت/ ويسوغه ترادف دَلاليّ هو "توقّف الفعل". لكن فعل "شَفَت" في هذا المِثال لا يجد مُرادِفًا له في المشبَّه، ويشكّل نوعًا من الاستطراد السَّرديّ: فيتوقّف فعلٌ ليبدأ فعلٌ آخرُ معاكِس له. إنَّ الانتقال من "دمعة" إلى "شَفَت" يمثّل العبور من الحُزْن إلى اللاحزن ومن بَيان لحالة اتّصال إلى بَيان لحالة انفصال (سيميائيًا)، ممّا يحدث تحوُّلاً سَرْديًا[38]. وبذلك يجد المقطع /نروي قصّة/ مكانه ومُسَوِّغه.

في التّشبيه الثّاني، نلاحظ أن صورة /التّعليق - التّمنُّع - توقّف الفعل/ هي نفسها معلّقة ومحذوفة أو على الأقلّ مُضْمَرة، فتحتلُّ فكرة التّغيير وَحْدَها - التّحوُّل السَّرديّ الّذي يحدثه فعل /شَفَت/ في التّشبيه الأوّل - المَدَى التَّركيبي-الدَّلاليّ. أمّا "الآهة"، المُساوية صوتيًا لـ"دَمعة"، فتَسِيل هُنا من دون توقّف أو تعليق، بل تتطوَّر لِتصبحَ آهة سَعادةٍ وهناء. ويأتي المشبَّه الأخير بوظيفته التَّحويلية (استغاثة --> هناء) ليؤكّد سَرْدِيَّة هذه "القِصّة" الّتي سَيَرْويها الشَّاعر

(38) بخصوص هذا التفسير، سيميائي، راجع:
A. J. Greimas: *Sémantique Structurale,* Larousse, 1966, et Joseph Courtés, *Introduction à la Sémiotique Narrative et discursive,* Librairie Hachette, 1976.

وحبيبته كما يُنْبِئُنا البيت الأوَّل. إنَّها صورة مركَّبة، غنيَّة ومُرْهَفة، يسعنا أن نستشفّ من خِلالها البَراعة الفائقة التي يتمتّع بها سعيد عقل الشَّاعر والرَّائي.

وبقلم سعيد عقل السِّحْرِيّ، لا يعود التَّشبيه مجرّد أسلوب بَيانيّ أو تَلاعُبًا شِعْرِيًا، بل يصبح منتجًا لِجَوٍّ، ومُناخ يتعدّى التَّشبيه، في رُؤيةٍ متكاملة لِلْكَون هي مبدؤه ومنتهاه في آنٍ معًا. وعندما قلنا إنَّنا لا نعتبر التَّشبيه (وكذلك جميع الأساليب البَيانيَّة) مُجَرّد "تَزْيين" فإنَّ هذا الطَّرْح كان نابعًا من موقفٍ ذاتيّ صادر من رؤيتنا الخاصَّة لِلُّغة الشِّعريَّة بِقَدْرِ ما هو ضرورة موضوعيَّة فَرَضها علينا نَمَط استخدام سعيد عقل للتَّشبيه، وهو الَّذي يرى أن الصُّوَر البَيانيَّة ليست مجرَّدَ مُساعد أسلوبيّ يمكن الاستغناء عنه، ولا أداة "تجميل" فكرة، أو موضوعًا ذا عُمْقٍ مستقلّ عنه، بل هو الفكرة في عمقها وفي تعبيرها الشَّكليّ، أي شكلها وجوهرها في آنٍ معًا.

إنَّ عمليّة تركيب الصُّوَر ليست تعقيدًا للبساطة، بل تعبيرٌ عن البِنية المركَّبة للواقع وغناه. وإذا كان في مقاصِدِ الشِّعر أن يكون إعادة خلق لُغَوِيّ للواقع بكلِّ أبعاده، وأن يحاكي العالم ويمثّله، فإنَّ عليه وَفْقًا لترتيب أُفُقِيّ - هو على ما يبدو قدر العلامة اللُّغويّة - أن يَكْشِف بـ"الصُّور" التَّركيب البِنائيّ للعالم الَّذي يريد التَّعبير عنه[39].

وبهذا المعنى، يضطلع سعيد عقل بوظيفته ودوره، شاعرًا من خلال تقديم رؤيته الخاصّة للعالم. والرُّؤية تبقى، في المقام الأوَّل والأخير، صورة.

II ـ دلالة الكناية في "المجدليّة" و"قدموس"

تصنِّف العربيّةُ في خانة المَجاز كلَّ استعمال للكلمة يَشُذُّ عن القاعدة.

---

(39) Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, "Nature du Signe linguistique" et "Caractère linéaire du signifiant", éd. Payot, Paris, 1976, p. 103.

فَسَمَّى البلاغِيُّون العرب الظّاهرة الأسلوبيّة هذه بـ"الحقيقة والمَجاز"[40]. ورأوا في المَجاز افتراقًا بين الدّالّ والمَدْلُول الاعتيادي، أي استعمال الكلمة بمَدْلُولٍ جديد لم تكن تَحْمِله في الأصل.

بهذا المعنى، يُعَدُّ مجازًا الصُّور المختلفة مثل الاستعارة والمَجاز المُرْسل والكِناية. وفي الواقع، إنَّ كلّ مجاز يقوم على التَّشبيه يسمّى استعارة، وكل مجاز يبنى على شيء غير التشبيه يسمّى "مجازاً مُرْسلاً". ويبدو أن التَّصوُّر العربيّ لِنَمط تكوُّن الصُّوَر يلتقي مع تصوّر جاكوبسون (الذي استعاره ميشيل لوغيرن فيما بَعْدُ)[41] الذي يقابل بين الاستعارة والكِناية مبيّنًا انتماء كل منهما إلى محور لغوي مختلِف - المحاكاة (محور النّظم) والتجاور (محور الاستبدال)[42] - طالما أنَّ ما هو "غير التَّشبيه" يعني ما هو خارج علاقات المُشابهَة ويُحدَّد في سِياق عَلاقات التَّجاور.

أمَّا الكناية، فهي تقترب من المَجاز المُرْسل، طالَما أنَّ في الاثنين "انزلاقًا لِلمَعْنى" مع فارق أنَّ الكِناية تعبّر عن المعنيين الحقيقيّ والمجازِيّ في آن معًا بينما لا يُشير المَجاز المُرْسَل بتاتًا إلى المعنى الحقيقيّ. هذا الفارق في العلاقة بالـ"المعنى الحقيقيّ" المبين في الأوّل والمُغْفَل في الثّاني، يعرّف المَجاز المُرْسل كصورة تنتمي فقط إلى "البيان"، بينما تقترب الكِناية، على الرُّغم من

---

(40) حفني محمّد صراف، "الصور البيانية بين النظريّة والتطبيق"، نهضة مصر، 1965. الجزء الثاني "المجاز" الفصل الأوّل، "المجاز والحقيقة بين القدماء والمحدثين"، ص 185-244.

(41) Michel Le Guern, *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*, Ed. Larousse, Paris, 1975, pp. 12-13.

(42) R. Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie".

انتمائها إلى "البَيان"، من البديع، وذلك عَبْرَ الصُّوَر القريبة منه كـ"التَّورية" و"التَّعريض".

هكذا يشغل التَّشبيه بين الحقيقة والمجاز موقعًا وسَطِيًّا. أمَّا بين الاستعارة والكناية، فهناك صلة قُرْبَى باعتبار أنّ الأخيرة هي تنويعٌ على الأولى، مع تأكيد العلاقة الأحاديَّة بينهما. فَكُلُّ كِناية هي استعارة وليست كل استعارةٍ كِناية. هكذا تبدو الكِناية، حَسَبَ التَّصَوّر العربيّ، صورة منتمية إلى بابين: باب المَجاز المُرْسَل، وباب الاستعارة[43].

في "المَجْدليَّة"، وهي من بين أعمال سعيد عقل الأولى، وذات بنية سَرْدِيّة تَرْوي لِقاءَ المَسيح بِمَريمَ المَجْدليَّة، تتحكّم موضوعتا الطُّهر والنجس في توليد الصُّور. ففي هذا العمل، حيث تُمَثِّل الكائنات والأشياء ما يتجاوز وجودها البسيط، تَحْضُرُ الكناية حضورًا لن نعرف له مثيلاً في الدَّواوين الأخرى. فللتَّعبير عن عِلَّة وجود مَرْيَمَ المَجْدليَّة، يلجأ الشَّاعر إلى الكناية:

سَفَحَ الله، غِبّ نَشْوَتِه، قارورةَ الحُسْنِ في صحارى البَرِيّة![44]

لدينا هنا كناية مزدوجة: "قارورة الحسن"، العائدة إلى مريم المجدليَّة، و"صحارى البَرِيَّة" المعبّرة عن الأرض القاحلة الَّتي لا حياةَ فيها. ونشير إلى التَّعارض الملحوظ بين الماء والأرض حيث تمثّل مريم المَجْدَليَّة تلك النَّقاوة الأصليَّة، تلك المياه الإلَهيَّة الَّتي تبعث في الأرض الخِصْب. ويمكن في الواقع أن نفسّر "قارورة الحُسْن" على أنَّها "دمعة" إذا ما ربطنا بين تلك العبارة والمعنى الدَّقيق لفعل "سفح"، وهو ذرف الدُّموع[45] أو سيلانها.

إلاَّ أن "قارورّة الحُسْن الإلَهيَّة"، ثمرة النَّقاء هذه، ستتحوّل إلى رمز

---

(43) حفني، م. س.، فصل "الكناية"، ص 404.

(44) "المجدليّة"، ص 48.

(45) لسان العرب، مادة "سفح"، الجزء الثاني، ص 385-386، دار صادر، بيروت، 1968.

للنَّجاسة. ولن تحتفظ من هذا الحبّ الَّذي كان يفترض أن تمثّله على الأرض إلاَّ باللَّذَّة والغَواية. إنّها ستجذب الرِّجال وتسحرهم:

واستلذُّوا

نَبْضَ الأسِرَّة[46].

وتدل كناية "نَبْضَ الأسِرَّة" على المَلَذَّات الجسدية، ولكنَّها تحمل أيضًا مجازًا مُرْسلاً بما أن "السَّرير" يحيل، عبر التَّجاور، إلى المَلَذَّات الجسديَّة (علاقة الفعل بالمَكان)، وكذلك فإنَّ نَبْضَ مَنْ هُم فوقَ السَّرير ينتقل (عَبْرَ الانزلاق الدَّلاليّ) إلى السَّرير وكأن الشاعر يريد تشخيصه.

وستسمع من أصبحت "زهرة اللَّذائذ"، آلامَ الكون التي تتمخَّض عن "النَّاشق الأبيّ":

سمعت زهرةُ اللذائذ أنّ الكونَ بالنَّاشق الأبيّ تمخّض،

بفتى الطُّهر[47]...

ثمة كِنايتان تتجاوران وتتعارضان في هذا البيت. "زهرة اللَّذائذ"[48] بالنِّسبة إلى مريم المَجْدليَّة، و"فتى الطُّهر" بالنِّسبة إلى المسيح. لكن هذا اللقاء التَّعارُضِيّ يَحْمِل دلالة كبيرة إذ تُسْهِمَ كُلُّ كِناية عَبْرَ التَّناقض بإبراز الكناية المقابلة. فكلمة "طُهْر" في الكِناية الثَّانية تَكْشِف عن انتماء كلمة "المَلَذَّات" إلى خانة "النَّجاسة"، وذلك من خلال العلاقة التَّعارُضيَّة بين الكنايتين.

إنَّ عبارة "النَّاشِق الأبي" يمكن أن تعتبر كِنايةً عن المسيح الذي يختلف عن كلّ المعجبين "ذوي النُّفوس الدَّنيئة" الذين كانوا يَرْتَمُون تحت رِجْلَي مريم

(46) "المجدليّة"، ص 54.

(47) "المجدليّة"، ص 62.

(48) نشير إلى التَّقارب مع "أزهار الشّر"؛ فبتبديل بسيط (اللذائذ بدل الشّر) يسعنا أن نبلغ التصور المتزمت لدى عقل، والذي نرى فيه رفضاً لِلَّذائذ.

المَجْدليَّة. وبما أنَّ البيت يأتي على لسان مريم المَجْدَليَّة - أو بالأحرى من خلال بُؤرتها النَّظريَّة[49] - فيُعْتَبَر جميع الرِّجال توّاقين إلى محاسنها، غير أنَّ عبارة "النَّاشِقِ الأبي" تنسج مع بقيّة البيت علاقات أكثر دِقّة. فـ"النَّاشق" (المشتق من "نَشَقَ") يحمل أيضًا معنى "الشَّمّ"[50] ممّا يربطه مَجازيًّا بِـ"زَهرة".

وفي موضع آخر، سيدفع "فتى الطُّهْر" هذا مريم المَجْدليَّة، "زهرة اللَّذائذ"، نحو حالةٍ تأمُّليَّة تسعى من خلالها إلى إدراك كُنْهِ هذا الكائن الذي سيقلب حياتَها رأسًا على عَقِب.

و انْثَنَت
جَبْهةٌ خَجُولاً
و لَحْظًا
تائهًا في سَرائِرِ الآفاقِ[51]

وقد لا تعتبر "سرائر الآفاق" كِناية إذا ما أعطينا لِـ"سَرائر" معنى السِّرّ (سريرة، جمعها سرائر = سرّ، لغز) المنسجم مع "الأفق". لكن ذلك يجعل المعنى محدَّدًا وواضحًا ممّا يُفْقِدُ العِبارة شاعريَّتها وصوريَّتها. أمَّا إذا أعطينا لِـ"سَرائر"، كما فعلنا، معنى "خطوط" (الوجه والجَبْهَة) - (/سرائر/ جمع أسِرّة) - فإن القدرات الذَّرائعية (البراغماتيّة) والإيحائيّة الكامنة في الصُّورة تكون أقوى وأعمق[52].

---

(49) Jean Pouillon, *Temps et Roman*, Ed Gallimard, 1946.

(50) لسان العرب، مادة "نشق"، م. س.، الجزء العاشر، ص 353-354.

(51) "المجدلية"، ص 63.

(52) "لسان العرب"، م. س.، "سَرَرَ"، ص 356- 363.

ثمّة سببان وراء تفضيلنا للمعنى الثّاني لكلمة "سَرائر". من جهة، فإنَّ لغز الأفق (المعنى الأوّل) ليس فقط ممثّلاً وظاهرًا في "الخطوط" الَّتي عليها - أو بينها - نستطيع قراءة المعنى الكَمِين لِلْكَون، كما نقرأ على خطوط الجَبْهة واليد المصير المخبّأ للحياة، بل بإضماره معنى "الغموض" الصّادر عن الأفق اللاّنهائيّ. تُضاعف هذه الخطوط من سرّ اللُّغز الَّذي علينا فكُّ رموزه، وتخلق بالتّالي "صورة" اللُّغز بَدَلَ أن "تقوله" على الفور. من ناحية أخرى، ينسجم المعنى الثّاني الّذي اخترناه مع بعض العبارات الّتي تَسْبِق عبارة "سَرائر الآفاق" كـ"لحظاً" و"جبهةً". إنَّ دلالة "الخطوط" في الواقع تعطي العبارة كلَّها طابعًا "مَشْهَدِيًا" (بصريًا) منسجمًا مع "لحظًا" حيث تَتِمُّ "رؤية" الأشكال والخطوط لا الأَسرار أو "الألغاز". ومع "جبهة"، التي تَخُط السّنون والهموم تجاعيدَها، والَّتي على خطوطها كُتِبَ مصير كلِّ إنسان كما يقول معتقدٌ عربيّ شعبي وقديم (المكتوب). هكذا، تولد علاقة تماثُل بين الكون الصَّغير (جبهة) والكون الأوسع (آفاق).

وإذا كان المسيح قد قُدِّم في صورة "فتَى الطُّهر"، فهو بالنِّسبة إلى مريم المَجْدَليَّة "هَمُّ الهُمُوم"[53]. وبهذه الكناية، يصبح المسيح بالنِّسبة إلى "زهرة اللَّذائذ" قَلَقًا داخليًا يَنْهَشُها طالما لم تستطع السَّيطرة عليه.

هكذا، فإنَّ هذه الكنايات الَّتي تزخر بها "المَجْدَليَّة"، تَنْضوي تحت موضوعة "الطُّهر والنَّجس"، أو لقاء "الألوهة والإنسانيَّة"، "الحبّ واللَّذَّة".

في "قَدْموس"، وهي مسرحيَّة ملحميَّة-تراجيديَّة، تأتي الكِنايات لِتُعزّز العظمة الأسطوريَّة للشَّخصيَّات. فتصوّر "أوروپ" على أنَّها "بنت صيدون"[54] ممَّا يجعل منها كائنًا مرتبطًا بمدينةٍ وليس بعائلةٍ، وبالتَّالي ممثّلة لأمّةٍ ولروح

---

(53) "المجدليّة"، ص 63.

(54) "قدموس"، ص 51.

شعب. في موضع آخر، ولإظهار العظمة التَّراجيديَّة لـ"قَدْموس"، تلك العظمة الَّتي لا تقترب من الإنسانيَّة إلاَّ في لحظات الضعف، تعبّر الكِناية عن خوف البطل أمام التّنّين:

عذْتُ أخشى، مِرى، نيوب الأفاعي[55]

إنَّ عبارة "نيوب الأفاعي" تكني ظاهريًّا عن "التّنّين" الذي يجدر بقَدْموس محاربته والتغلُّب عليه لِتَحرير أخته أوروپ. وتكمن وظيفة الكناية هُنا في التَّعبير عن الخوف عبر تضخيم سبب الخوف، أي التّنّين. من هنا جاز استعمال جمع الجمع لـ"نُيوب" و"أفاعي". وبمُوازاة التّنّين الذي يَقْصِده المعنى الظَّاهري للكِناية، تُحيلنا صورة الأفعى إلى الخِيانة وبطريقة غير مباشرة إلى "الخَوَنة" الَّذين يتمنَّون إخفاق قَدْمُوس في مسعاه. بهذا المعنى فإنَّ جمع "نُيوب" ليس جمعًا فعليًا بل للدلالة على كثرة عدد الأشخاص المناوئين لِقَدْمُوس.

وعلى صعيد التَّفسير الأول، (نيوب الأفاعي = التّنّين)، تتشكَّل الكناية بانزلاق مَجازِيّ (تنّين ---> أفعى) بينما تُبْنَى الكناية في التَّفسير الثَّاني على التَّماثل المجازِيّ (الخَوَنة = الأفاعي).

III ـ بنى المجاز المرسل في "قصائد من دفترها"

"قصائد من دفترها" مجموعة قصائد كتبتها الحبيبة. فلا يكتفي سعيد عقل بالتَّعبير عن وِجدانيَّته الشَّخصيَّة، بل إن نَرْجِسيَّته العالية تدفعه إلى الكتابة مكان حبيبته وتوجيه القصائد إلى نفسه. فهو من دون شَكّ المتلقّي المعلن لهذه القصائد بعد أن كان هو ناطقها الضِّمنيّ. وتتَّخذ موضوعة التَّماهي مع الكون حتَّى التَّنافذ - هذا المرض السَغْقَلِيّ - في هذا الدِّيوان أبعادًا شُمُوليَّة لأنَّها تلمس الآخر، الحبيبة التي تصبح تجسيدًا لهذا المَرَض. بَيْدَ أن الدِّيوان يفترق

(55) "قدموس"، ص 106.

عن باقي دواوين سعيد عقل الغِنائيَّة وذلك لِخُصوصيّة بناء الصُّورة الشِّعرية فيه.
ومنذ القصيدة الثَّانية (شريطة شعر) يحمل البيتان الأوَّلان دلالة معبّرة جدًّا:

شريطةُ شَعْرِي جَرِيحْ
وألْبسُ وَجْهَ الكآبَةْ
حبيبي أطالَ غِيابَهْ
وقلبيَ خَفْقَةُ رِيحْ[56]

نلاحظ في البيت الأوَّل علاقةً سببيَّة بين الشَّطرين الأوَّل والثَّاني:
(لأن) "شريطة شَعْري جَريح/ ألبس وجه الكآبة"[57]. نستدلّ هُنا على استعارتين: "جريح" و"وجه الكآبة". وبالانتقال من الأولى إلى الثَّانية يظهر المَجاز المُرْسل الذي يسمّيه البلاغيّون الجدد "معمَّما"[58]. إذ يَتِمُّ الانتقال من جرح أحد العناصر، "شريطة"، إلى الحزن الشَّامل للكائن. واللاَّفت هنا هو صورة المجاز المرسل أكثر من الاستعارة.

وكما أنَّ استعارة "شريط جريح" لا عَلاقة لها بالشَعر، فإن استعارة "ألبس وجه الكآبة" لا عَلاقة لها مطلقًا بالوجه. فـ"الشَّريطة" الَّتي تُقيم علاقة تجاوُر مَجازِيَّة مع "شَعرٍ" تحمل في داخلها تعبيرًا استعاريًا عن "الغنج"، و"الأُنُوثة"، و"الإغراء". وكل هذا من السُّلوكيَّات الغراميَّة الأنثويَّة الَّتي ترمي إلى "إثارة إعجاب الآخر..."؛ فالجرح هنا يَحْمِل الدَّلالة المجازيَّة لـ"شَرِيطة". ومن المنظار نفسه، فإن "لبس وجه الكآبة" يُصيب الكائن بكلِّيَّته في عاطفته وليس

---

(56) "قصائد من دفترها"، قصيدة "شريطة شعرٍ"، ص 10.
(57) إن العلاقة السببية هي أحد أسس علاقات المجاز المرسل أنظر:
Roman Jakobson, *Deux aspects...*, op. cit; Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits" in *Communication*, 8, 1966, republié dans *Poétique du Récit*, Ouvrage Collectif, seuil, points, pp. 19-25.
(58) Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, op. cit; p.13.

فقط في وجهه. وعلى كل حال، فإن فعل "ألبس" يحمل لدى القارئ العربي معناه المعجمي الأول، مما يعني أنَّ الكآبة تصيب الكائن بكلِّيَّته وليس فقط وجهه.

أمَّا البيتان الآخران فيكشفان عن بناء سببيّ مشابه للبيت الأوَّل: (لأنَّ) "حبيبي أطال غيابه/ قلبيَ حَفْنة رِيْح". نلحظ في هذا البيت تشبيهًا بليغًا وذلك لغياب أداة التَّشبيه ووجه الشَّبَه بين المُشَّبَه "قلب" والمُشَّبَه به "حفنة ريح" وسَنَعودُ لاحقًا إلى دلالة المُشَّبَه به. أمَّا العلاقة الَّتي تربط بين هذين البيتين، فهي، أيضًا علاقة سببيَّة، مع فارق أن عناصر السَّبَبيَّة معكوسة هُنا، إذ تتقدَّم النَّتيجة على سببها (البيتان الأوَّلان: نتيجة؛ البيتان الثَّانيان: سبب). يأتي غياب العاشق كسبب رئيسيّ يربط بين مجموعتيِ البيتين وبخاصَّة المجموعة الأولى والبيت الثَّاني من المجموعة الثَّانية. فالغياب، وهو موضوع مألوف في خِطاب العِشْق، يجرح شريطة شعرها، ممَّا يجعلها تلبَس وجه الكآبة ويُحَوّل قلبها إلى حَفْنة ريح.

نلاحظ في هذين البيتين أربعة موضوعات: الغِياب (موضوعةً مركزيَّة)، الجرح، الكآبة، حَفْنة ريح، الَّتي يمكن تصنيفُها "مواضيعَ مُجَرَّدة" (الغياب والحزن ---> حالة نفسيّة) و"مواضيع محسوسة" (الجرح وحفنة ريح). وترتبط هذه المواضيع في ما بينها بشكل معكوس وَفْقًا لِعَلاقاتها بالواقعيّ والوَهْمِيّ. تنتمي المواضيع المجرَّدة (غياب - كآبة) إلى الواقع بينما تنتمي المواضيع المحسوسة (الجرح - حَفْنة ريح) إلى الوهم. هكذا تكون قوَّة "النَّسيج" الشِّعريّ حصيلة تداخل المواضيع و"غزلها" في علاقات متينة وبنًى تخلق عبر التَّناقض والمُحاكاة صورًا مكثَّفة.

من وجهة نظرٍ أخرى، نرى أن من بين هذه المواضيع الأربعة، فقط الموضوع الأخير يستدعي التَّأويل. وهو إذ يتصدَّره تشبيه، يتميّز بأنه يُولّد كلّ

متخيَّل القصيدة. ما يسعنا القول هو أن المواضيع الثّلاثة الأولى ما هي الاّ تمهيدٌ للموضوع الأخير: "قلبي حفنة ريح...". ولا ريب في أنَّ "حفنة ريح" لا تدلّ على "الثقل" (ثقل القلب)، الذي ينسجم للغاية مع "الحزن"، بل مع "الجموح" و"الخِفَّة" الَّتي ستسمح بتجاوز الحزن نحو حوارٍ مع عناصر الطَّبيعة: البلبل، الزَّهرة، الغيوم...[59]

في "قصائد من دفترها"، تكون القصائد لِبَقة عامَّة - كما هو الحال في سائر الدَّواوين الأخرى. وهذه اللَّباقة تقوم بشكل أساسيّ على المسافة التي تؤثّثها أشياء وسيطة. في قصيدة "شباكه"، تتمّ شخصنة النَّافذة، والتَّوجُّه إليها في غياب الحبيب:

شبَّاكه الَّذي انفتح
تحبُّه أختي الصَّغيرة
تغمِزُني: شُمِّي عبيره
مَن قلبُه هنا انْذَبَحْ[60]

إنَّ المِساحة مليئة بالأشياء العائدة إلى الغائب المحبوب. ولِلْحفاظ على اللَّباقة، لا يَتِمُّ التَّعبير عن شعور الحبّ على لسان العاشقة بل على لسان أختها. الاستعارة الوحيدة في هذه الأبيات هي اَستعارة عادِيَّة تُشَخْصِنُ النَّافذة، تاركةً لِعَلاقات المجاز المُرْسَل مَهَمَّةَ نَسْجِ الباقي:

"شباكه" : في غياب المحبوب، ينصبُّ الحب على أشيائه.

"تحبّه أختي الصَّغيرة" : مجاز مرسل مزدوج

1 - يعرف خطاب العِشْقُ اَنزلاقًا (علامة المجاز المرسل) من لسان العاشقة إلى أختها.

(59) انظر تكملة القصيدة في "قصائد من دفترها" ص 11 و12.

(60) المرجع نفسه، قصيدة "شباكه"، ص 13.

2- يَتِمُّ استبدال المحبوب بشيء قريب منه، "شباكه" (في "تحبّه"، تعود "الهاء" إلى الشُّبَّاك).

في غِياب العشّاق، تأتي أشياؤهم لِتَقُولَ "خطاب العِشق". وهذا ما كان سانت بوف ومن بعده جان-بيار ريشار[61] يسمِّيانه بِـ"غير المباشر" أو "المائل" (Amour oblique)، أمَّا نحن، فنقول "الحُبّ عَبْرَ المجاز المرسل".

في الدِّيستيك (مجموعة مؤلّفة من بيتين) الثَّاني، تتوجّه الأخت بشكل مستتر إلى العاشقة وتدعوها إلى تَنَشُّق الحبيب الغائب ولكن الحاضر بعطره (أيضًا مجاز مرسل). إنَّ مفعول فعل "شمّ" لا يخلو من إبهام ولاسيَّما أنَّه قد ذكر مرَّتين، مرَّة بشكل ضمير ("عبيره": عبير "الشُّبَّاك" أو عبير "مَنْ قلبه هُنا انذبح")، والمرَّة الثَّانية بشكل جار ومجرور "من قلبه هنا انذبح". وفي الحالتين نجد علاقة مجازيَّة، الشُّبّاك بدلٌ لعاشق (الشيء بدلاً من مالكه ---> تميمي (Fétichisme)؛ و"القلب" بدلاً من العاشق (الجزء للكل). هكذا يتبيَّن لنا أنَّ خِطاب العِشْقِ المُتَحَفِّظ أو الغِيابيّ هو خطابٌ عميق في مجازيَّته ويعيد لغويًّا خلق موقف غَراميّ يعبّر عن حالة الحضور/الغياب.

ويتابع سعيد عقل هذا الأسلوب في قصيدة أخرى عنوانها "مَحْرُوسة":

في حيثما أَسْبَحْ
وَٱسْمُكَ في فَمي
عُرْبِيَ يحتمي به
فلا أَجْنَحْ[62]

وعلى الرُّغم من أن عبارة "عُربي يحتمي به" تتضمَّن استعارةً عاديَّة بعضَ الشَّيء، يقوم المقطع على بنية مجاز مُرْسل: الـ"اسم" الذي يقع تقريبًا في

(61) *Colloque de Cerisy-la-Salle, Les chemins actuels de la critique*, Ed. 10/18.

(62) "قصائد من دفترها"، قصيدة "محروسة"، ص 16.

مركز المقطع يشكّل لحمته. ففي غياب المحبوب، الرَّجل الَّذي يحمي ويحرس (وهذا تصوّر للذّكَر شرقيٌ للغاية)، يقوم اسمه - وهو العلامةُ الدَّالَّة على الشَّخص - وحضوره وسطوته بِمَهمَّة حامي العُري (علامة مجازيَّة دالَّة لِلْعِفَّة والعُرْي). فيأتي المجاز المُرْسَل هنا كصورة مناسبة للتَّعبير عن التَّعلُّق والإخلاص في موقف الحضور/الغياب.

وفي موضعٍ آخر، تتداخل عِدَّة أساليب لتبرز وترسم ملامح إحساس هو، دائمًا، على مسافة من الآخر:

اليومَ، ها جنينتي تَميدْ

لِصَوته القَوِيِّ كالجبلْ

تُرى دَرَتْ أختي بما اَشْتَعلْ

في خاطري في فَرْحةٍ وعِيْد[63]

في هذه القصيدة أيضًا، تحتلُّ الاستعارة مركزًا ثانويًا (يشتعل خاطره من فرحةٍ وعيدٍ) وكذلك التَّشبيه (صوته القويّ كالجبل) الَّذي هو من النَّوع "المرسل" ويحتوي على كلِّ العناصر: المشبّه (الصوت)، وجه الشَّبَه (قوي)، أداة التَّشبيه (ك) والمشبَّه به (الجبل).

بَيْدَ ان أهمِّيَّة الصُّورة تكمن في المجاز المُرْسَل. ولكن قبل التَّطرُّق إلى البنية المجازيَّة لهذه الأبيات، نَوَدُّ الإشارة إلى أن ما يجمع بين هذه العناصر هو علاقة سببيَّة (السَّبب: هدير الصَّوت؛ النتيجة: اضطراب الجنينة // السَّبب: الفرحة والعيد في خاطرها؛ النَّتيجة: معرفة أختها) وذلك مع تقدُّم النتيجة على السَّبب كما لو أنَّ الشَّاعر يَوَدُّ إثارة فضولنا.

وتشكِّل هذه البنية السَّببيَّة أحد أشكال المجاز المُرْسَل الَّذي يقوم على

(63) "قصائد من دفترها"، قصيدة "أسمع صوته من الجنينة"، ص 25.

مُلاءَمة التَّتابُع (تجاور على محور النَّظم) للَّنتيجة (السَّبَبِيَّة)[64]. وعلى هذه الخَلْفيَّة السَّبَبِيَّة تتبلور الصُّورة المجازية.

في الواقع، إنَّ اضطراب الحديقة يعبّر مجازيًّا عن اضطراب قلب العاشقة، أمَّا الفرح والعيد، فيعبّران عبر المجاز المُدْمَج عن هذا الاضطراب نفسه، مع الفارق انَّ هذه المرَّة ينسب المجاز المرسل إلى الاضطراب صفات الحُبور والعيد. أخيرًا الأخت، الحاضرة في جميع قصائد هذا الدِّيوان تقريبًا وتمثِّل دور كاتمة الأسرار، أي أنَّها شخص ملازم دائمًا للعاشقة وعارفٌ بكلٍّ ما يدور حولَها. إنَّ كاتمة الأسرار والأخت ليستا استعارةً بل هما مجازٌ مُرْسلٌ حقيقيّ.

أمَّا موضوع الحضور/الغياب الذي تمثّله صور الاحتشام والعِفَّة والشَّرف الشَّرقيّة، فيَتِمّ التَّعبير عنه عن بُعْد وعَبْرَ وسائط. فبدل أن "تقول" الاضطراب، تنسب العاشقة الشَّرقيَّة هذا الاضطراب مجازيًا إلى حديقتها.

وفي قصيدة أخرى يُسْهِم التَّشبيه والمجاز في بَلْورة الصُّورة:

تسأل عنك يا حبيبي
وتميدُ الياسمينةْ
تذكرُ؟ مرةً سمعتَ
تَحْتَها هَمْسَ السَّكينةْ!
سمعتَ قلبي خافقًا
ولَيَّ خَصْري وفُتُونَهْ
وقلتَ لي: "هِيَ أَنْتَهتْ
أم رِدْنُ ثوبٍ تَرْتَدِينَهْ؟"[65]

---

(64) Roland Barthe, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Poétique du récit*, Seuil, Points, 1977, p. 22.

(65) "قصائد من دفترها"، قصيدة "هموم الياسمينة"، ص 91.

نستخرج من هذه الأبيات عِدَّة اْستعارات: سؤال الياسَمين وترجّحها، همس السَّكينة، الياسمينة الَّتي انتهت أم رُدن ثوبٍ... هذه الاستعارات، وجميعها مبنيَّة على أفعال، تَرْمي إلى تشخيص العناصر الماديّة الطَّبيعيَّة التي تُسقط عليها المشاعر الإنسانيّة. ولكان فرويد تحدّث عن تحويل استطراديّ للرَّغبات، إلاَّ أنَّ الاكتفاء بالآثار الاستعاريّة لا يستنفد غنى هذه الصُّور وديناميكيَّتها. وَيتِمُّ اْستثمار هذا الفضاء في مسالك، في ذهابٍ وإيابٍ، تكون فيه العناصر مترابطةً على مِحْور النّظم، كما يقول جاكوبسون[66]. بالنَّتيجة، هي بنية المَجاز المُرْسَل الَّتي تشتمل على الاستعارات.

إنَّ الاستعارة الأولى هي في حقيقة الأمر مجاز مُرْسل: الياسَمينة الَّتي تتساءل تَرْجِعُ عَبْرَ التجاور إلى العاشق. وتَفْرِض العفَّة الشَّرقيّة على العاشقة، وعدم التَّعبير عن أحاسيسها الغَراميّة وقلقها، أن تترك للياسَمينة مثلاً مَهمَّة التَّعبير عن هذه المَشاعر وهذا القلق.

تعبّر القصيدةُ نفسُها عن تجاوُر /ياسمينة - عاشقة/ كاشِفة أنَّ العاشقة كانت تَحْمِل الياسمينة "تحتها" لأنَّ العاشق سمع هَمْسَ السَّكينة وقلب العاشقة الخافق وسِحْرَ خَصْرها المَلْوِيّ. ونلاحظ التَّعارض بين السَّكينة، علامة السُّكون والجمود، من جهة، وخَفَقان القلب وسِحْرَ الخصر وَليِّه، علامات الحركة والقلق من جهة أخرى. فالهدوء والصَّمت والسَّكينة ليست سوى مظاهرَ تُخْفِي الاضطراب والقلق الدَّاخِليَّين.

وتظهر العلاقة المَجازِيَّة مَرَّة أخرى في البيت الأخير الاستفهامي حين يَخْلطُ الشَّاعر بين "الياسَمين" و"رُدْنِ الثَّوب" الَّذي ترتديه والَّذي يمنع الحبيب من بُلُوغ جسد الحبيبة. وهذه أيضًا صورة العِفَّة حيث تعبّر الحبيبة عن رفضها عَبْرَ النَّقل المجازي إلى "الياسَمين" أو إلى "رُدْن الثَّوب".

---

(66) جاكوبسون، مصدر سابق.

وبما أنَّ المَجاز المُرْسَلَ هو من مِيزات السَّرْد والتَّطوُّر التَّعاقُبِيّ، يَسَعُنا أن نلاحظ في هذه الأبيات الأربعة حركة تذهب باتّجاه الجسد لِتَقفَ عنده: فمِنْ تساؤل الياسَمينة ننتقل إلى سَماع الصَّمت، فالقلق العاطفي-الشَّبَقِيّ، ومن ثَمَّ عودة من جديد إلى الياسمينة الَّتي انتهت (أم رُدن الثُّوب). غَيْرَ أنَّ التَّساؤل هُنا يرد على لسان الشَّاعر-العاشق مباشرةً. هكذا ومنِ ٱستفهامٍ إلى آخر، تغلق الحَلْقة في وَضْعٍ يُعيد إنتاج موضوعة حُضور/غياب جسد نُحِسُّ به من دون أن نجرُؤ على لَمْسِه، وذلك في قصيدة تخلُق الحُضُور، ٱنطلاقًا من الغِياب.

تشكِّل "قصائد من دفترها" ديوانًا يَكْشِفُ الشَّاعر، في بعض نواحيه، عن معرفة دقيقة بالرُّوح الأُنْثَوِيَّة وبخِطاب العِشْق الأُنْثَوِيّ، كما يمكن أن يُعَدَّ تعبيرًا عن نوع من النَّرجِسيَّة الَّتي لا يُسمِّي فيها الشاعر نفسه تاركًا تلك الوظيفة "الرُّومانسيَّة" إلى محبوبته لِيُباشِرَ في تمجيد الـ"أنا" والتَّغَنِّي بها عَبْرَ "الأَنْتَ". أخيرًا، نستطيع أن نستخرج من قصائد هذا الدِّيوان ذي اللِّياقة الفائقة التَّصَوُّرَ الشَّرقيَّ المحتشِم للحُبّ لدَى شاعرنا. إنَّ هذه الموضوعات المختلفة يجوز أن تَخْضَعَ لِتَحليلات فائقة الدِّقَّة والعمق لدى الرَّاغبين في "التَّجَوُّل" في متخيَّل الشَّاعر.

لكنَّنا، وفي أعقاب دراسة الظَّاهرة الأُسلوبيَّة فقط في هذا الدِّيوان، نستطيع أن نَسُوقَ الملاحظة التَّالية: إنَّ خطاب سعيد عقل الشِّعريّ، إذ يتسلّل إلى الدَّفاتر الحَمِيمة لِمَحبوبته، يعرف انزلاقًا دلاليًا، فمِنَ الاستعارة ينتقل إلى المَجاز المُرْسَل، الَّذي يشكّل هو أيضًا "انزلاقًا" للمعنى أو للمَدْلُول. هكذا فإنَّ الانسجام التَّامّ بين الشَّكل والمَضمون يصنع النَّجاح الحقيقيّ لِهذا الدِّيوان.

IV ـ الاستعارة، تعبيرًا أسلوبيًا في الغنائيّة السعقليَّة

تحتلُّ الاستعارة المساحة الكبرى في أعمال سعيد عقل الشِّعْرِيَّة، وخاصَّة

في الدَّواوين الَّتي تَخلُو من أيّ طرحٍ فِكْرِيّ مهما كان بسيطًا، والَّتي لا يدافع فيها عقل عن أيّ فكرة (كما في المَجْدَلِيَّة وقَدْمُوس)[67] بحيث يصبح الشِّعر شَفَّافًا ومعبِّرًا بصفاءٍ عن حالة نفسيَّة، عن "أنا" عاشق للجَمال وتحديدًا الجمال الأُنْثَوِيّ. إنَّ الاستعارة، صورة التَّماثُل والمُحاكاة، تَفْرِض نفسها كَـ"أميرة الصُّور البيانية"، ومن "شكل" زخرفي تتحوّل الاستعارة إلى أساس الشعر بل جوهره.

أما ديوان "رندلى"، أول دواوين عقل الغِنائيَّة، فيبدأ بقصيدة سوف تطبع شعريَّته فيما بعد:

ألِعَينيكِ تأنّى وخَطَرْ
يفرشُ الضَّوءَ على التَّلِّ القَمَر؟
ضاحكًا للغُصْنِ، مُرْتاحًا إلى
ضِفَّةِ النَّهر، رفيقًا بالحَجَرْ[68]

تشخّص الاستعارات المُتَراكِمة القَمَرَ، وهيَ لا ترمي فقط إلى إبرازه بل أيضًا إلى إبراز "العينين" الَّتي من أجلهما، طَرَأَ هذا التَّغيير في مَسار القمر. هكذا، انطلاقًا من موضوع رومانسيّ بات عاديًا لكثرة استخدامه (ضوء القمر)، يستخرج سعيد عقل صورة بالغة الابتكار. هنا، لا نَجِدُ العاشق الذي يتوقَّف عند ضوء القمر متأمِّلاً عَيْني حبيبته، أو العاشق الهائم أبدًا، رفيق الأغصان والضِّفاف والصُّخور، بل هو "القمر"، الشّاهد الأزَلِيّ على اللِّقاءات الغَراميَّة، والعاشق الفاعل الباحث عن عَيْني محبوبته.

---

(67) في المجدليّة يدافع عقل عن التصوّر المسيحي للحب مقابل التصوّر الوثني (اليوناني)؛ "قدموس" هو التعبير الدرامي، و"مسرحة" تصوره الإيديولوجي التاريخي لحضارة لبنان وأمته، هذه الحضارة التي لا تمت بصلة إلى الحضارة العربيّة.

(68) "رندلى"، قصيدة "العينيك"، ص 9.

وسوف يبلغ هذا التَّجلّي "الوَتَر"، مع فارق أنَّ الاستعارة هنا ستؤثر في المحبوبة وليس في الوَتَر:

يا أُغنيةً

عاش من وعد بها سِحْرُ الوَتَرْ.[69]

إن "أغنية"، كاستعارة موسيقيّة للحبيبة، تغدو عنصرًا في صورةٍ أكثر رَحابةً، الانتظار، حيث يعرف سِحر الوَتَر (يمكن اعتبارُ عِبارة "سِحْر الوَتَر" كِناية عن البَراعة) تَجَلّيًا مشخّصًا (عاش - وعد بها) ويتوق إلى الاتّصال به. ولكن عَبْر هذه الاستعارة الموسيقيَّة تمامًا (أغنية - وَتَر - سِحْر) يقدّم لنا سعيد عقل مَوْقِفَ العاشِق الَّذي ينتظر بفارغ الصَّبر (أو صابرًا) محبوبتَه. كذلك فإنَّ "سِحْرَ الوَتَر" يُحِيل عَبْرَ المَجاز المُرْسَل إلى الشِعْر وإلى الأبيات الَّتي تُحِيل بدورها، ودائمًا عَبْرَ المَجاز المُرْسَل، إلى الشَّاعر الَّذي يتغنَّى بكائن هو "أغنيَّته".

في قصيدة "مِرْكَيان"، وبعد بداية تشبيهيَّة، تأتي الاستعارة لتوسِّعَ الأَثَر الكَوْنِيّ.

لي أنتِ كالخَمْرِ المُضِلَّهْ

كالصَّحْوِ، كالنَّغَمِ المُوَلَّهْ

حَلَمَت بك الدنيا، وغنّت

أنجُم اللَّيل المُطلَّهْ.[70]

وفي مقابل تَشْبيهات البيت الأوَّل الَّتي تظهر صور الثُّمالة والسَّكينة والنَّغَم[71]، تصويرًا للحبيبة، نقع في البيت الثَّاني على أستعاراتٍ أقلَّ اندفاعًا

(69) "رندلى"، قصيدة "ألعينيك"، ص 10.

(70) "رندلى"، قصيدة "مِرْكَيان"، ص 44.

(71) يجب أن تحمل صفة "المُوَلَّه" في عبارة "النغم المولّه" على دلالتها الرُّومانسيَّة الإيجابية وليس السَّلبيّة.

لكنَّها أكثرُ كَوْنِيَّة، بحيث إن الكَوْنَ بأكمله "يَحْلُم" وحيث تُطِلُّ "أنجم اللَّيل" كي "تُغَنِّي". فنلمح النَّفس الملحمي في ثَنايا استعارةٍ تشرك عناصر الكون في صنائع البَشر.

في قصيدة "أجمل منك؟ لا"، من الدِّيوان الَّذي يَحْمِل العنوان نفسَه، يُجَسِّد الشَّاعر عبر عِدَّة استعارات الاستحالة التي يعبّر عنها العنوان المُسْتَعاد في مُسْتَهلِّ الدِّيوان.

أجملَ منك؟ لا
لم يَضْربِ الرَّبابْ
لم تَحْلُمِ الحِجارُ في الحِلى
ولم يَخُطَّ الشِّعرُ في كِتاب[72]

فعبر هذه الاستعارات الثَّلاث (الرَّباب - الحِجار - الشِّعْر) يزعم سعيد عقل أن حبيبته تستمدّ جمالها من الموسيقى والشِّعْر والجَواهر والأحجار الكريمة، جاعلاً منها نُقْطةَ التَّقاطعات المُسْتحيلة.

وتصوِّر قصيدة "بِقَصْرنا سَوْفَ يَمُرُّ الشَّاعر!" العاشقةَ الَّتي تستعد لاستقبال الشَّاعر. هنا، نَجِد الاستعارة على مستوى اْستعادة صورةٍ بعينها:

بقصرنا سوف يَمُرُّ الشَّاعر!
(...)
مرتا، اْضْفِري شعريَ الطَّريفَ السَّاحرْ
غدائرًا خَمْسا
مرتا، اضفِري الشَّمْسا
كأنَّني أغنيَةٌ للنَّاظِرْ![73]

---

(72) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "أجمل منك؟ لا"، ص 17.
(73) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "بقصرنا سوف يمرُّ شاعرٌ"، ص 34.

إنَّ الاستعادة التَّكراريّة للمقطع /مرتا، اْضفِري/ تَكْشِف عن انتقال المعنى المُعْجَمِيّ (اْضفِري شَعْري) إلى دلالة إضافيَّة (اْضفِري الشَّمْسَ...) الَّتي لها هنا قيمة الاستعارة لكنَّها اُستعارة منبثقة من علاقات مَجازيّة ضِمْنيَّة: الشَّمس الَّتي تحلّ مكان الشَّعْر كفاعِل لفعل /اْضفِري/ يَكْشِفُ بشكل غيرِ مُباشَرِ اللَّونَ الذَّهبِيّ للشَّعر. هكذا، ومن أجل الحصول على صورة "الشَّعر الذَّهبِيّ أو الأشقر" يلجأ الشَّاعر إلى التَّكرار الاستهلاليّ الَّذي يَحْمِلُ في كَنَفه بغتةً صورة الشَّمس. إنَّ الاستعارة الَّتي انطلقت في ثنايا مجاز مُرْسَل كامِن، تحوَّل الشَّعْر إلى شمس، ولا يعود ذهب الشَّعر مُجَرَّد لونٍ عاديّ بل يُصْبحُ نورًا ساطعًا وباهرًا.

أمَّا البيت الأخير، /كأنَّني أغنيَّة للنَّاظر/، فلا يجوز أن نتوقَّف لدى قِراءته عند التَّشبيه المَشْروط، لأنَّ هذه "الأغنيَّة" الَّتي تشبَّه بها الحبيبة تَتَجلّى لِلعِيان، فتُصبحُ شيئًا ينظَر إليه.

في "حِيالَ حِيال"، تعبّر الاستعارة مَجازيًّا عن حالة القلق الَّتي تعيشها العاشقة:

مَرَّت يَدِي خَلْف خَصْرْ
ومَزْهَرِيَّةُ زَنْبِقْ
تَقْلَقْ
في بَهْوِ قَصْرْ![74]

إنَّ قلق المزهريَّة يُحِيل مجازًا إلى الزَّنبق (رمز النَّقاء والبَراءة) الَّذي تقلقه اليد الممتدَّة نحو جَسَد المَرْأة. وتقوم الاستعارة المُشَخِّصة للمَزْهَرِيَّة على نظام من الإحالات المَجازِيَّة: زنبق --> مَزْهَرِيّة --> خصر (امرأة) --> قصر.

(74) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "حِيالَ، حِيال"، ص 40.

هكذا نَلْحَظُ انزِلاقًا دلاليًا على مستوى الصُّور بمُوازاة العاشق الَّذي يَنْسَلّ (ينزلق بهدوء في "بَهْو القصر") ويمرِّر يده خلف خَصْرِ المرأة المَرْغُوبة.

وحين يَحُقّ لِعاشقات الشَّاعر الخَجولات الكلام، فإنَّهن يعبّرن عن نَرْجسيتهنّ من خلال الاستعارات. فلنستمع إلى إحداهن تقول في قصيدة "سَمِعْتُ":

سمعتُ قبلَ أنْ
كنتِ وكان الخَمْرْ،
بِحُلْوةٍ تقول للزَّمَنْ:
"قِفْ! أنا ما تُضْمِرُه من أَمْرْ

أنا الَّتي أنا،
لي يَضْحَكُ الزَّنْبَقْ،
يَرْنو إليها، يَرْتَعِش السنى،
والنَّجْمُ إنْ يُبصرْ فَمِي يَشْهَقْ![75]

يَرْمي تَراكُم الاستعارات المشخّصة إلى إشراك عناصر الطَّبيعة بالإضافة إلى بعض الكائنات المُجَرَّدة (الزَّنبق، السَّنَى) ـ وهي عمومًا مَحَط إعْجاب مُعْظم الرِّجال - في فعل استحسان الجَمال الأُنْثَويّ الَّذي يجد في هذا الموقف اكتمال نرجسيَّته. لكنْ تَجْدُرُ الإشارة، على صعيد البِنية، إلى أنَّ هذا التَّراكُم ليس مجرَّد تَعْداد فَوْضَوِيّ لبعض العناصر، بل هو يخضع لترتيب مُضْمَر يجب الكَشْفُ عن مَنْطِقِه.

إنَّ هَذه العناصرَ والأفعال الَّتي تُعَبِّر عنها موجودة في النَّصّ وَفْقًا للتَّرتيب الآتي:

---

(75) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "سمعتُ"، ص 69- 70.

مَحْسُوس	الزّنبق			ضَحك	انفلاش
	↓			↓	
	الجمال	مجرّد		رَنا	
				↓	
	السّنى			ارتعش	انكماش
	↓			↓	
	النّجم			شَهَق	

ومن خلال هذا التّناثُر الفَوضَويّ ظاهريًّا للاستعارات، يمكننا أن نقرأ تنظيمًا مقصودًا نوعًا ما. فالعناصر المحسوسة تُلازِمُ العناصرَ المجرَّدة وترتبط في ما بينها بعلاقة سببيَّة منحرفة بَعْضَ الشَّيء: الزّنبق ---> الجمال (الماديّ هو سبب للمعنويّ)، النَّجم---> السَّنى (العلاقة السَّببيّة نفسها)، وموزَّعة وَفْقًا لترتيب مَعْكُوس كما لو أن القصد هو ٱختتام التَّعداد: سبب-->نتيجة / نتيجة --> سبب. وعلى مستوى الأفعال، نلحظ تجميعًا مختلفًا، فالفِعْلان الأوَّلان ("ضَحِكَ" و"رَنا") يعبِّران عن حالة ٱنفِلاشيَّة، بينما الفِعْلان التَّاليان ("ارْتعش" - "شَهَق") يَدُلاّن على حالة قلق ٱنكماشيَّة. غَيْرَ أنَّ ترتيب الأفعال يحترم منحًى بيانيًّا تصاعُدِيًّا من الضِّحكة إلى الشَّهقة: ضحك --> رنا--> ارتعش --> شَهَق.

هكذا تكون الحبيبة، عَبْر لُعبة الاستعارات وترتيبها، نُقْطَةَ ٱلْتِقاء المُجَرَّد والمَحْسُوس، الطَّبيعي والكَوْني (الزَّنبق والنَّجم)، كما تزرع في النُّفوس القَلَق والسَّكينة في آن معًا. ولا ننسى على كلّ حال أنَّ هذا الموضوع يدخل في حِوار بين المُتَناهي (الحَسْناء) واللاَّمُتناهِي (الزَّمن)، في محاولة لإيقاف الزَّمن، الّذي تَدَّعِي الحسناء بأنَّها جَوْهَرُه (أنا ما تُضمِرُه من أمر).

وفي موضعٍ آخَرَ، ومن أجل إعطاء بُعْدٍ كَوْني لِحَدث بسيط، يتراكب المَجاز المُرْسَل والاستعارة كما في قصيدة "أختها":

مَدَّت إلى الجَفْن يدًا في لَمْسْ

فطارت الشَّمسُ عن الإصْبَعْ[76]

تفعل عبارة "طارت الشَّمس عن الإصْبَع" فعل استعارة تَحْمِل دلالة "الوُضوح" و"النُّور" و"البَرِيق" في مُناخ مَجازيّ يُكْسِبُها الدِّقَّة. وفي الواقع، تُحِيل كلمة "جَفن" مجازيًا إلى "عينين" يَسْمَح بريقهما (فلنتذكر بريق العيون السَّوداء/الزَّرقاء لجيلبرت عند پروست[77]) بالانتقالِ إلى ٱستعارة "الشَّمس". كما نلحظ بين "اليد" و"الإصبع" أيضاً علاقة مَجازِيَّة تبرّر ٱستعمال "لَمْسْ" (يَتِمُّ اللَّمْس بالإصْبَع وليس باليد). أمَّا فعل "طارت"، وعلى الرّغم من عدم تلاؤمه الدَّلاليّ مع "الشَّمس" (فالشَّمس لا تطير، والحال نفسُها بالنِّسبة إلى "الجُفون")، فهو مقبول هُنا كٱستعارة ولَّدتها المَجازات الضِّمْنِيَّة. فمن "الجُفُون" إلى "الشَّمس"، نجد أن وجه الشَّبَه هو البهاء /الشَّمس/ أي البريق الَّذي ولَّدته علاقة التَّجاور بين "جفون" --> "عيون". أمَّا فعل "طارت"، فهو، وإن عاد إلى الشَّمس، وَلِيدُ حركة "الجُفُون"، الشَّبيهة بحركة أجنحة الفَراشات الَّتي هي أيضًا تطير عند لَمْسها. هكذا، فإنَّ بريق العيون المنتقل، بمجرَّد لَمْسِ الجُفون، إلى الأصبع، يَطِير كأشِعَّة الشَّمْس النُّورانيَّة. وعَبْر نِظام من التَّقاطُعات بين عناصر هجينةٍ مجتمعةٍ في بيت واحد، تتكّون صورة ينبثق عنها الكَوْن الأوْسع إثْرَ حركة غير ذات أهمِّيَّة، وذلك، انطلاقًا من الكون الصَّغير (العُيُون).

---

(76) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "أختها"، ص 83.

(77) Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, "Du côté de chez Swann", première partie "Combray", Ed. Folio, p. 170.

في "أجْراس الياسمين" يُعَوِّض عقل عن ٱستعارة عاديَّة بعضَ الشَّيء بتوسيعٍ مكانيّ مَجازِيّ يفتتح قصيدة تحمل عنوانًا مُبْتَكرًا "الحُبّ، والقلم، والرِّيح":

تَمُرُّ على جَبْهتي نَسْمةٌ
لَسْتُ أَعْرِفُ من أينْ
أمِنْ تَحْتِ لَوْزَتِنا في
الكُروم التُّوتِ غُصْنًا لَيْنْ[78]

إنَّ حدثًا عاديًّا، "مرور نَسمة"، يولدُ استطرادًا مجازيًّا مكانيًّا ينقل متخيّل الشَّاعر إلى الكُروم حيث الغصن اللَّين ٱلْتَوى تحت اللَّوزة. وسيُشكِّل هذا الاستطراد شرط كِتابة القصيدة، فالشَّاعر الَّذي ذهب باحثاً عن مصدر النَّسمة (لست أعرف من أين) سينتهي إلى السُّؤال عن غايتها (إلى أين؟) بعد أنِ ٱكتشف في طريقه تشابُهًا ما، بين "النَّسمة" و"القلم":

ويا نسمتي، أنتِ شَرْطُ
الجَمالِ ٱنْسِمِي (...)
وما قلمٌ ليس لُعبَ
الرياحِ كما نُقطةُ العينْ
قَوامٌ تلوَّى.. فيا أنجمًا
في البعيد، تَلَوَّينْ ...

و"من أين؟" ويكِ، ٱنْسِمِي بالسُّؤال.
السُّؤالُ "إلى أين؟"[79]

---

(78) "أجراس الياسمين"، قصيدة "الحب والقلم والريح..."، ص 22.

(79) "أجراس الياسمين"، قصيدة "الحب والقلم والريح"، ص 24.

إن اكتشاف التشابه بين "النَّسمة" و"القلم" (نسمة الإلْهام، رَبَّة الفَنّ) ينتج تحوّل السّؤال من "من أين؟" إلى "إلى أين؟"، فقلم الشّاعر - الّذي يُحِيل مجازًا إلى النَّسمة/الإلْهام الشّعريّ - يتّجه إلى المستقبل، فيما بين "الرِّيح" و"القلم"، الحُبّ الذي قد يكون شَرْط وجود الاثنين.

وفي إطار هذه العلاقة نفسِها بين الكتابة وعنصر الطَّبيعة، يخلق سعيد عقل صورة الكِتابة المُشِعَّة والمُشْمِسَة في قصيدة "وَرَق الشَّمس":

هُمُ؟... دَعْ... أنا الشَّمسُ لي مَذْهَبُ

فيا وَرَقَ الشَّمس، قُمْ نَكْتُبُ

عَليكَ، على مُنْتهًى لا يَذِلُّ،

على جَبْهةٍ في الضُّحى نَضْرِبُ[80]

تنطلق القصيدة من تطابق ضِمْنيّ الشمس/مذهب، وهو تطابق بمثابة فَرَضِيَّة سيحاول الشّاعر إيضاحَها في مجرى القصيدة. ثمَّ يأتي "وَرَق الشَّمس" الَّذي يَتِمُّ تشخيصُه ومُناداتُه في "قُمْ نكتب عليك" بمنزلة استعارة تُشِير إلى "أَشِعَّة الشَّمس". من "الشُّعاع" إلى "الوَرَق" نلحظ تَحَوُّلاً مُزْدَوِجًا: الأوّل صريح (شعاع --> وَرَق) والثّاني ضِمْنِيّ يَخُصُّ الكِتابة بِحَدّ ذاتِها، مشبعةً بأَشِعَّة الشَّمس المتحوّلة إلى أوراق تُضيء بدورها. في هذا التَّحَوُّل الثّاني، يَسَعنا أن نتبيَّن عَلاقة التُّجاور المَجازِيّ: بريق الورقة الَّتي حين يكتب عليها تجعل الكتابة نفسَها بَرَّاقة. ويَزيد في كبرياء هذه الكتابة أَنَّها ستنقش على "مُنْتَهًى" لا يعرف الإذْلال. هُنا، أيضًا، تَجْدُرُ بنا ملاحظة العَلاقة المَجازيَّة الاستعاريَّة. فهذا المنتهى الَّذي لا يُذَلُّ هو حقًّا "ورق الشَّمس" (علاقة استعاريَّة)، أمَّا الكتابة الَّتي تَحْفِرُ على "وَرَقٍ لا يذلّ" فهي أيضًا تصاب بعدوى كِبْرياء وَرَق الشَّمس.

---

(80) "أجراس الياسمين"، قصيدة "ورق الشّمس"، ص 55.

أخيرًا، العنصر الثَّالث في التَّحوُّل: "على جبهة الضُّحى نَضْرِبُ". إنّ موضوع الكِبْرياء (ٱنتفاء الإذْلال) يَسْتَكْمِلُ في صورة "الجَبْهة" (علامة الكِبْرياء) في وقت تكون أشِعَّة الشَّمس ما زالت منتشرة "نَضْرِب". وتَحْمِل عبارة "نَضْرِبُ" هُنا معنى "السَّكّ" (سَكّ المِيداليَّة، العُمْلة) وكأنَّ المقصود هو تخليد الكلام على غِرار هذا "المُنْتَهى" الَّذي لا يذلّ: كتابة خالدة على فضاء لا نِهائيّ.

ويمكننا تأويلُ هذه الأبياتِ على الشَّكل الآتي: فلنكتب كَلامًا خالدًا على فضاءٍ لانِهائيّ. في هذا اللِّقاء، المكانيّ-الزَّمني، نقرأ أسطورةً جديدةً للشَّمس من خِلال ٱختزالٍ مُزْدَوج: فبعد اختزالها إلى أشِعَّتها الَّتي ٱختُزِلت بدورها إلى وَرَقة بيضاء، لا تعود الشَّمس موضوع عِبادة بل هي مدعوة للمُشاركة في الخَلْق الشِّعْرِيّ.

لكنَّ الشاعر لا يكتفي بهذا التَّحَوُّل الَّذي يُجْرِيهِ على الشَّمس، بل هو ينصب نفسَه، في أبيات لاحقة "خالقًا" لِلشَّمْس:

ويا ورقَ الشَّمْس، بَعضُك نَسْجِي

وبَعضُك من نَبْرتِي مُشْرَب[81]

ويتحقّق هذا التجلّي الأخير الَّذي جرى التَّلميح إليه منذ بداية القصيدة: فهَذه المِساحة-الشَّمس (كما يقال المِساحة-الوَرَق) هي نفسُها من نَسْج (تأليف) الشَّاعر، هذا "الصانِع" (تماشِيًا مع المعنى الأصليّ لكلمة "شاعر" في اليونانيّة) الَّذي يريد أن يُساوي الله.

لدى شاعرنا، تقوم عِدَّة ٱستعارات على مشاركة فاعلة لعناصر الطَّبيعة في المشروع الشِّعريّ والعكس صحيح، إلى درجة أنَّ الحديث عن التَّنافذ لا يعود

(81) "أجراس الياسمين"، قصيدة "ورق الشَّمس"، ص 56.

مبالغةً. بعد النّداء المُوَجَّه إلى "وَرَق الشَّمس" للمشاركة في فعل الكتابة، وبعد تقديم الشَّاعر لنفسه على أنَّه "خالق" الشَّمس بأعتبار أنَّه نسج أشِعَّتها، يَخْتِم قصيدته بـ"صورةٍ" أقلَّ ادّعاءً يلعب فيها - وقد تحوَّل هو نفسه إلى بيت شعريّ - على هذه "المِساحة-الشَّمس" الَّتي يشكّلها "وَرَقُ الشَّمس":

...صرت عليك كبيتٍ

من الشِّعر عَبْرَ النُّهى يَلْعب

يَطير،...[82]

وتكمن قيمة الصُّورة الَّتي تقوم على تشبيه صريح ("كَبَيت")، في إبهام متعلِّق بالجُمَل الموصولة "يَلْعب" و"يَطير". فالإبهام، كما جاء في النَّصّ، هو لِصالح "بيت"، ولاسيَّما أنَّ الأفعال أتت في صيغة الغائب، فهي لا تقود إلى الـ"أنا". لكنَّنا، وفي ما وراء التَّشبيه، نلاحظ أنَّ أفعال "لَعِب" و"طارَ" هي أكثر انسجامًا مع الـ"أنا" من أنسجامها مع "البيت" الذي ترتبط به مَجازِيًّا. لكنَّ هذا الحُبُور الصَّبَوِيّ المُعْطَى لـ"أنا-بيت" يتعارض مع الحِكْمة التي تَمِيل دلالاتها إلى الرَّصانة والعمر والثِّقَل. هذا البيت الصَّبَوِيّ والمَرِح الَّذي يخترق "حِكْمة" المُسِنِّين، يجري تحوُّلاً فيها أيضًا.

ثَمَّة تنافذ يَنْشأ بين الشَّاعر والشَّمس، بين الحكمة الرَّصِينة والشِّعر الصَّبَوِيّ والفَرِح، نجده - ودائمًا في فضاء من الخِفَّة - في قصيدة تَحْمِلُ عُنوانًا مَرِحًا، "أُرْجوحة"، حيث يُشارِكُ الشَّاعر اللَّيلَ والقلب والأزهار في لَذَّة الحياة:

قلبي ألا غَنِّ غَنِّي

ولْيَسْكَرِ اللَّيلُ منِّي

...

(82) "أجراس الياسمين"، قصيدة "ورق الشَّمس"، ص 57.

أنا وقلبي وهذي
الرِّيحُ الحَنُونُ كَوَهْنِ
أرجوحةٌ من خُيوطِ
النُّجُومِ، من جَذْلِ ظَنّ...
...
أنا وكلُّ الوُرودِ
الَّتي بقلبي نُغنّي(83)

إنَّ هذه السِّلسلة من الاستعارات ("فَلْيَسْكَرِ اللَّيل مِنِّي"، "أرجوحة من خُيوط النُّجُوم"، "أنا وكلّ الورود... نُغَنِّي") - من دون أن ننسى المقارنة الفائقة الجَمالِ انطلاقًا من استعارة نَعْتِيَّة: "الرّيح الحَنُون كَوَهْنِ" - ترمي إلى إظهار مشاركة الشَّاعر والطَّبيعة في وثوبها الحَيَويّ - حسب بَرْغسون - في فعل الحياة. إنَّها إحدى خصائص الخَلْق الشِّعري السعقليّ - ورُبَّما خاصِيَّته الوحيدة - الَّذي يجعل من الشِّعر نشيدًا لِلَذَّة الحياة.

يذكِّرنا هذا الموضوع برُوسُّو حيث تذوب فَرْدِيَّة الشَّاعر في الطَّبيعة المحيطة إلى درجة تجعله يعيش على إيقاعها في ديوانٍ لا يَحْمِلُ عنوان "أجْراس الياسَمين" عبثًا. في قصيدة "مع الرّيح"، يعيش الشاعر فِعْلِيًّا على إيقاع الطَّبيعة والوجود وبِتَماهٍ تامٍّ معهما:

مَعَ الرِّيح، يا قلبُ، قلبي
يا ريشةً فوق عُوْد(84)

ويبدو أنَّ الشَّاعر يستعيد هُنا الموضوعةَ نفسَها الَّتي استخرجناها في قصيدة "وَرَق الشَّمس" (الكتابة والفضاء، القلم والعود، الغصن).

---

(83) "أجراس الياسمين"، قصيدة "أرجوحة"، ص 67 - 68.
(84) "أجراس الياسمين"، قصيدة "مع الريح"، ص 70.

وبِغَضِّ النَّظر عن الإبهام النَّاتج عن الجِناس، نقول إنَّ القصيدة تُبلور المَدْلُولَين معًا، فنجد في البيت الأوَّل، أنَّ المدلول الموسيقيّ أكثر مُلاءَمةً، ويخلق مجازًا مُرْسلاً مُزْدَوِجًا ومعنيين لكلمتي "ريشة" و"عُود": "ريشة العُصْفُور" و"ريشة الآلة الوَتَرِيَّة" بالنِّسبة إلى "ريشة" و"عود"، كما أنّ "عود" تَحْمِل مَعْنيَيِ الآلة الموسيقيَّة والقضيب[85]. وتأتي الصُّورة الأخيرة في الرَّبْط واللِّقاء بين هذين العنصرين، ومن الرِّيشة الَّتي تنقر "العود" سوف يولد الفَنّ.

وفي أبيات أخرى يقول الشاعر:

أما نحن من غُصْنِ وَرْدٍ؟
أما نحن هَمُّ الوُرودْ[86] .

إنَّ الانتقال من المادِّيّ إلى الجَوهرِيّ (هَمّ الورود) يُعَمِّق عَمَليَّة التَّنافُذ. أمَّا الاستفهام فهو يعمل كتوكيد. وبما أنَّ العود يهتزُّ ويترجَّح بتأثير من الرّيح، فلا بُدّ لقلبه أن يتبعه في هذه الحركة وإلاّ فإنَّه لن يعرف لذَّة الحياة:

تَمايَلْ، أيا قلبُ، لا تُسْتَلَذُّ
الحياةُ جُمُودْ

أخيرًا، يتحقَّق التَّوحُّد عندما يَتَماهى القلب مع الوجود في هذا التَّشبيه النِّهائيّ:

...إن كنتَ
حُرًّا، فأنت الوُجُودْ[87]

في هذا التَّشبيه الأخير الَّذي يَخْتِم القصيدة (تشبيهٌ غِيابيّ، بما أنَّ عنصر التَّشبيه ووجه الشَّبَه مَحْذُوفان)، يبلغ التَّماهي المُزْدَوِج في حركة صاعدة

---

(85) يحمل عود في العربية معنيين، الأول: قضيب والثاني آلة موسيقيّة، ويلعب سعيد عقل على المدلولين معاً.

(86) "أجراس الياسَمين"، قصيدة "مع الريح"، ص 71.

(87) المرجع نفسه، ص 72.

ومتدرِّجة ذروته (الوجود). على كلِّ حال فإنّ البنية المتوازية (أنت حُرّ/ أنت الوجود) تَخْلُق علاقةَ استعارة ومجاز في آنٍ معًا بين الحُرِّيَّة والوجود: علاقة تماثُل (حُرِّيَّة = وجود) وعلاقة سبَبِيَّة (الحُرِّيَّة كسبب للوجود). كذلك، نُشير إلى أنَّ الانتقال من الصِّفَةِ (حُرّ) إلى الاسم (وجود) جاء بليغًا في التَّعبير عن التَّماهي. الصِّفة تَصِف، والاسم يُماهي.

وفي ظِلِّ هذا التَّماهي مع الطَّبيعة، نجد لدى سعيد عقل ميلاً إلى اللأَمادِّيَّة، كإمكانيَّة للتَّعويض عن الشَّرِّ، عن خَسارة كائن، عن الحُزْن. هذه اللأَمادِّيَّة تبرز عبر الكتابة. ويطلب الشَّاعر من أصدقائه تحويلَه إلى كتابة - بعبارة أخرى، إلى شعر - لأنَّه لا يستطيع فعل ذلك.

رفاقي، صائدي الوَهْم ...
اكتبوني، بعد تَجْريح،
على السَّهم... على الوَهْمِ ...
على زهر التَّواشِيحِ ...
على شَعر ٱبنة الرِّيحِ[88]

ولا تَمْلِك عبارة "اكتبوني" قيمة مجازيَّة (الكائن بدل الاسم؛ انقشْني أو ٱنْقش قصة حياتي) بِقَدْرِ ما تَمْلك قيمة استعاريَّة (يصبح الشَّاعِر كتابةً أو على أقلِّ تقدير جوهر الكتابة نفسها). فالتَّحوُّل إلى كتابة يَحْمِلها السَّهم والوهم والتَّواشيح، وأخيرًا على شعر ٱبنة الرِّيح، يرمي إلى الهُروب من "أرض التَّباريح" الَّتي لم تعرف بعد أنَّ الشَّمْس شَعْرٌ يحتاج إلى تسريح:

رُبَى لم تَدْرِ أنَّ الشَّمسَ
شَعْرٌ رَهْنُ تَسْرِيحِ...[89]

---

(88) "أجراس الياسمين"، قصيدة "على شعر ابنة الريح"، ص 124-125.
(89) "أجراس الياسمين"، قصيدة "على شعر ابنة الريح"، ص 126.

ديوان "دُلْزَى" هو آخر دواوين سعيد عقل الغِنائيّة. وكان قد استشعر بطريقة أو بأخرى نهاية مَسيرته الشّعريَّة (بالنِّسبة للعربيَّة الفُصْحَى على الأقلّ، إذ سيصدر له ديوان بالعامّيَّة "اللُّبنانيَّة" عام 1982). في الواقع، لقد بدأت مرحلته الغِنائيَّة مع "رندلى" وانتهت بـ"دُلزى"، وهما ديوانان يَحُدَّان هذه المرحلة ويَحْمِلانِ اسم عَلَمْ كعنوان لهما. أمَّا الدّواوين الأخرى الَّتي تقع بين هذين الحَدَّين فقد نجت من هذه الخُصُوصيَّة. هكذا يَسَعُنا اعتبارُ "دُلْزَى" بحق تَتْويجًا لمرحلة (غنائيَّة) ومسيرة (شعريَّة).

وبعد ديوان "قصائد من دفترها" الَّذي سادَ فيه المجاز المُرْسل، يأتي ديوان "دُلْزى" ليؤشِّر إلى العودة البارزة للاستعارة وذلك منذ السُّطور الأولى:

"أُحِبُّكِ"... الكلمةُ الرِّياح... أُختُ
الآهة... الكَلِمةُ العُصْفُورةْ!
مَن قُلتُها ومُتُّ، مَن عِشتُ على
أحرُفِها الأربعة النَّضِيرةْ ...
"أُحِبُّكِ"... الكلمةُ الَّتي تَطِيرْ
تَكْسِرُ الضُّحى، تَهُدُّ نُورَهْ ...
ها أنذا أَخْبِسُها ديوانَ شِعْرِ
للِكِ، يا روضي، ويا زُهُورَهْ!
ما بين دَفَّتين؟... باقةٌ من النُّجومِ
جَمْعُ المُنْتَهى، أثِيرَهْ،
أَحُلُّ من شَرِيطةٍ شُدَّت بها
فَتَطْفِرُ الأُسْطُورة المَسْحُورةْ[90]

---

(90) "دلزى"، قصيدة تمهيدية، ص 7.

وعلى الرُّغم من أنَّ الحُبَّ هو موضوع القصيدة، يتحدّث هذا المقطع عن سلطان الكلمة وقُدْرتها على السَّجن والتَّحرير. فهي تُرَوِّض (وبالتَّالي تَحْبِسُ) النُّجوم والرِّيح والنُّور والأفق... وفي الوقت نفسه تحرّر الخُرافة المُرَوَّضة على غِرار علاء الدِّين (في ألف ليلة وليلة) الذي أعْتَقَ (حَرَّر) الجِنِّيّ المحبوس في المِصْباح.

إنَّ نَفَس هوغو الواضح، (بٱستثناء الرسالة الَّتي كان يريد هوغو أن يُحمِّلها للشَّاعر) يجري استخدامه هُنا بشكلٍ مختلف. فلا نجد أثَرًا له إلاَّ في صور "الكَلِمة-العُصْفورة"، "الكَلِمة-الريح" إلخ... وعلى صعيد الصُّور، يُقْسم هذا المقطع إلى جزأين يَحُدُّهُما ظهور عبارة "أُحِبُّك" وهي المفصل الذي يسمح بالانتقال من جُزء إلى آخر.

تطلق "أحِّبك" الأولى سلسلة من التَّشبيهات: "الكلمة-الرِّياح"، "أخت الآهة"، "الكلمة-العصفورة" وتنتهي بٱستعارة "عشت على أحرفها الأربعة النَّضِيرة". إنَّ لهذه السِّلسلة من الاستعارات وظيفة مزدوجة:

1 - خلق مناخ سِحْريّ وخُرافيّ وعَجائِبيّ يكون للكلمة فيه قُدُرات مُطْلَقة.

2 - الإفضاء إلى الصُّورة المجازِيَّة للشَّاعر الَّذي يعيش في هذا العالم الخُرافيّ.

تسيطر الاستعارة على الجُزْء الثَّاني الَّذي يبدأ أيضًا بعبارة "أُحِبُّك". وبعد تقديمها والتَّعريف عنها، تنتقل عبارة "أُحِبّك" إلى الفعل: فهذه الكلمة المُكَوَّنة من أربعة أحرف "تَطِيرُ" و"تَهُدُّ". وإذا كانت للكلمات هذه القدرة، فإنَّ الشَّاعر لا يمكن أن يكون عَبْدًا لها، بل إن لديه قدرةً توازي سُلْطة الكلمة لأنَّه هو خالِقُها. وبعد أن يُحَوِّلَ الشَّاعر الكلمات إلى نجوم سيجمعها في باقة-ديوان يقدِّمها إلى مَحْبوبته الَّتي غدت "الرَّوض" و"زُهوره". وتجدر بنا ملاحظة الانزلاق المَجازِيّ ٱنطلاقًا من عبارات "روض" و"زهور" نحو "باقة نجوم".

لا يقتصر التَّحوُّل على الكلمة، بل هو يتناول أيضًا الشَّاعر الَّذي يظهر في

نهاية القصيدة وكأنَّه يمتلك سلطة الحياة والموت، سلطة حَبْس هذه الكلمة نفسها وتَحْريرها. ويمثّل البيتان الأخيران هذه السُّلطة الخُرافيَّة على شكل استعارة: الكلمة الَّتي أصبحت "أُسطورة" ستتحرَّر بِقُدْرة الشَّاعر.

هكذا، يُفتتَح هذا الدِّيوان تحت عنوان الحبّ، وفي ظل سلطة "الكلمة" و"قولها" (حين يكون القول فعلاً...) الخاضعة لِسُلطة الشَّاعر العُلْيا، هذا الشَّاعر العاشق والَّذي تقتله، أحيانًا، قدرته على القول لأنَّه مُنْشدٌ، وكسائر المنشدِين، لديه "أنشودة البَجَع" الخاصَّة بهِ. فديوان "دُلْزى" - وهو "أُنشودة البَجَع" الخاصَّة بسعيد عقل - يتطرَّق منذ قصيدته الأولى إلى موضوع يُكْشَفُ لِلَحْظة ثُمَّ يَتِمُّ تجاوزُه سريعًا: "الكلمة" الَّتي يؤدّي قولُها إلى الموت.

ومن موضوعات مماثلة لتلك المعالجة في "قصائد من دفترها"، الشُّبَّاك، الياسَمين إلخ...، يخلق سعيد عقل قصيدةً يَحْمِلُ تركيبُ الصُّورة فيها فَوارِقَ مُهِمَّة:

بِشُبَّاكها، يُعْرِش الياسَمِينْ
يَكُبُّ على الدَّرْبِ حُزْنَ السِّنينْ!
تَعالَ، تَعالْ معي، يا رَبيعُ،
نُلَمْلِمُ أعمارَنا بالمِئينْ...[91]

ولا يكاد الشَّاعر يذكر الشُّبَّاك حَتَّى يتركه ليتحدَّث عن الياسمين المُعْرِش الذي "يَكُبُّ حُزْن السِّنين". إنَّ عبارة "يَكُبُّ" الَّتي تحمل تَفْسِيرين، "رَمَى" أو "سَكَب"، تحدّد محتوى الاستعارة، ومعنى البيت: في الحقيقة إنَّ الصورة المَجازيَّة، المبنيَّة على قاعدة التَّشابُه بين "ما يَرْميه الياسَمِين" و"حُزْن السِّنين"، تخضع للتَّفسير الَّذي نعتمده. فإذا ما اعتمدنا معنى "سَكَب" تقوم الصُّورة عندئذٍ

(91) "دلزى"، قصيدة "سرُّ الشعر"، ص 12.

على التَّماثُل بين "عطر الياسَمين" و"حزن السِّنين"، وإذا ما اعتمدنا معنى "رَمَى" يكون التَّماثُل بين "زُهُور الياسَمين" و"حُزْن السِّنين". هكذا يخضع تفسير الاستعارة في البيت الأوَّل إلى المُشَبَّه المحذوف (ما يَرْميه/يَسْكُبه الياسَمين)، الخَفِيّ والمحجوب ببراعة (زهور أو عِطْر).

ولكن بين تفسيرين لفعل "يكب" (سَكَب العِطْرَ أو رَمَى الزُّهور) تتغيَّر البنية الدَّلاليَّة لـ"حُزْن السِّنين": مع "سكب" (العطر)، لا نلحظ أيّ ابتكار في عبارة "حزن السِّنين" (الحزن = العِطْر). لكن مع "رَمَى" (الأزهار)، تصبح "السِّنين" أساسًا للتَّماثل (السِّنين = أزهار الياسَمين). فالتَّركيبُ العادِيُّ والمتداول يعطى عبارة: "يكب على الدرب سنين الحزن"، وهي صورة جميلة لكنَّها ليست أكثرَ جمالاً أو شاعريَّةً من "يَكُبُّ... حزن السنين". إن الانتقال من الصفة إلى الاسم (حزين ---> حزن) يخلق تَماهِيًا بين الحزن/السّنة. ولكنَّ تفسير "يَكُبُّ" بِـ"يَرْمي" سيتأكد في البيت الَّذي يتبع حيث يدعو فيه الشَّاعر الرَّبيع إلى الـ"لَمْلَمة"، وما "يُلَمْلَمُ" هو الزُّهور، وليس الرَّبيع، ونشير بالمُناسبة إلى أنَّ العلاقة بين "الزُّهور" و"العِطْر" هي مَجازِيَّة بَحْتة: "عِطْر الزُّهور" أو "الزُّهور المُعَطَّرة". و"زهور الياسَمين" /حزن السِّنين/ تتحوَّل في البيت الذي يتبع إلى أَغمارٍ بالمئين.

ونلاحظ أخيرًا أنَّ الانتقال من الياسَمين إلى الرَّبيع يشكّل تدرُّجًا من الجُزْء إلى الكُلّ أي انتقالاً مجازيًّا. من "قصائد من دفترها" إلى دُلْزى، تستعيد الاستعارة كبنية شِعْرِيَّة لدى عقل، المكانة الَّتي تَخَلَّت عنها في ديوان "قصائد من دفترها" لِصالح المَجاز المُرْسَل.

في قصيدة أخرى عُنوانُها "أنا هذا"، يعاود سعيد عقل "تَكْتيكَه" الشَّخصيّ في خلق الصُّور، أي الإفضاء إلى الاستعارة بعد سلسلة من التَّشبيهات:

خبّرتني عَرّافةٌ أنّني الحُسْنُ:
مُحَيَّايَ مَطلعٌ من قَصِيدِ!
أغنيات شَعْري وأَذْرِيه كالرِّيحِ
على قامةٍ كَشَكِّ الجَرِيدِ...
وأنا، في البُزُوغِ، سَوْسَنةُ الحَقْلِ
تَغاوَتْ كَسْلانةً في الجُرَودِ.
آهَ منها الصَّباحُ، وانتحر الشَّوْكُ،
وجُنَّ النَّدى على الأُمْلُودِ.-
أنا هذا وزدْ وزد[92]... أنا لا أوجَدُ إلا إن كنتَ أنتَ وُجُودي!

نستخرج من هذا المقطع سِتَّة تشبيهات منها اثنان مُدْمجان على شَكْل سُلَّم هابِط: الخامِس مُدْمج بالرَّابع الذي هو بدوره مُدْمج بالثَّالث:

1 - أَنَّني الحُسْنُ
2 - مُحيَّايَ مَطلعُ قَصيد
3 - أغنياتٌ شَعْري
4 - وأَذْرِيه كالرِّيح على... .
5 - ... قامة كَشَكِّ الجَرِيدِ
6 - أنا سَوْسَنة الحَقْل ...

إنَّ التَّشبيهين، الأوَّل والسَّادس، اللَّذين يُحيطان بالسِّلسلة التَّشبيهيَّة ينتميان إلى البِنية التَّركيبيَّة نفسِها الَّتي تعتمدها الجملة الاسميَّة، مِمَّا يعطي التَّشبيه مِيزة التَّعميم /أنا = الحسن/ ؛ /أنا = سَوسَنة الحقل/. بينما تشير التَّشبيهات الدَّاخلية إلى الأجزاء (مُحَيّا - شَعْرْ - شَعْر (في "هاء" الضَّمير: أَذْريـ(هِ) - قامة) وبذلك

(92) "دلزى"، قصيدة "أنا هذا"، ص 27 - 28.

نلاحظ علاقة المَجاز المُرْسَل بين التَّشبيهات الدَّاخليَّة (المُحاطة) والخارِجيَّة (المُحِيطة)، بين الأجزاء والكُلّ.

على صعيد العناصر المُشَبَّهة بها، فإن علاقة "الجَمال" بـ"الزنَّبق"، بالنِّسبة للتَّشبيهات الخارجية-المحيطة تنتمي إلى علاقة المُجَرَّد بالمَحْسُوس، المتخيَّل بالطَّبيعيّ. غَيْرَ أنَّ الانتقال من "المُجَرَّد- المتخيَّل" إلى "المَحْسُوس-الطَّبيعي" لا يَتِمُّ بشكلٍ مفاجئ بل يَجْري التَّحضير له منذ التَّشبيه الرَّابع الَّذي يتدخَّل فيه عنصر "الرِّيح" ويستمرُّ في الخامس، مع "الشَّكَ الجريد" بحيث يسير التَّشبيه الأخير ذو الطَّابع التَّعميميّ، "أنا سَوْسَنة الحَقْل..."، في تتابعٍ لا في قَطْع. ويمكننا، أيضًا، أن نُشِير إلى التَّوازُن العَدَدِيّ بين التَّشبيهات الَّتي تنتمي إلى عالم الطَّبيعة (ريح - شك جريد - سوسن) وتلك الَّتي تنتمي إلى عالم الخيال المُجَرَّد (جمال - قصيدة - أغنيات). وتعقب هذه السِّلسلة من التَّشبيهات سلسلةُ استعارات نلاحظ انخفاض عددها نِسْبيًّا بالمُقارنة مع عدد التَّشبيهات: فهي ثلاث استعارات، أي بالضَّبط نصف مجموع التَّشبيهات:

1 - أنَّ الصَّباح

2 - انتحَرَ الشَّوْك

3 - جُنَّ النَّدى

هذه الاستعارات تحتلُّ في هذا المقطع وظيفة سَرْدِيَّة، وتَصِفُ رَدَّة فِعْل عناصر الطبيعة إزاءَ ظهور هذا "الحُسْن" الذي يتنزّه كَسَوسنة "تغاوت كَسْلانَةً في الجُرود". وهي استعارات تَعميميَّة وتُعَبِّرُ كُلُّها عن خَلَل يُصيب كلَّ الأمكنة وكلَّ عناصر الطَّبيعة: "آهة الصَّباح"، "انتحار الشَّوك"، "جُنُون النَّدى".

وفي السِّياق نفسه من تَمَفْصُلِ التَّشبيه/الاستعارة، لَدَينا المَثَل الآتي:

عيناكِ، يا حكايةً قَصَّها

على الكَنار الغصُنُ المَلْدُ(93)

(93) "دلزى"، قصيدة "خضراء العينين"، ص 32.

إنَّ صورة الاستعارة، المولّدة، انطلاقًا من تشبيه إضماري بليغ (عينان = حكاية)، تستمدّ غِناها من حال التَّخاطُب بين "الغُصن" الرَّاوي و"الكَنارِيّ" المستمع. ولا تكمن فَرادة الصُّورة في تبادل الأدوار بين طَرَفي التَّخاطب. وكانت الصُّورة لتبدو عادية لو أن الكَناريَّ هو الَّذي يَرْوي، والغُصن يستمع، بآعتبار أنَّ الأَوَّل يُزَقْزِق بينما الثَّاني أخْرَس. لكنَّ جَعْلَ الغُصن الأخرسِ يتكلَّم، وإسكاتَ الكَنارِيّ الثَّرثار، هو ما يصنع أهَمِّيَّة استعارةٍ تَقْلِبُ المقاييس والعادات وتَخْلُق الغريب من العاديّ المألوف.

وفي موضع آخر، يتلذَّذ سعيد عقل بتعقيد الاستعارات، الَّتي يأخذنا تراكُمُها وتَمَفْصُلُها الحادّ إلى جَوٍّ سِحْريّ:

على مَهَلٍ... تَمَلْمَلَ بي غَرامي
يقول: "وَقَعْتِ وآستغواكِ صَدْري".
وجُنّ الرَّقصُ جُنَّ... جَرَى شِراعي
يَخُطُّ، كَثَوبكِ الغَجَرِيِّ، بَحْري ...
ويَغْرَقُ بالحَرير وبالتَّثَنّي
وبالصُّبْحين: بِلَّورٍ ودُرِّ
ضممتكِ خوفَ تخطَفُكِ الثَّواني ...
وحَولي الرّيحُ تَقْصِفُ أو تُعَرّي![94]

في هذا المقطع، تبلغ بلاغة اللُّغة الشِّعْريَّة أوْجَها مع بقائها بعيدةً عن أي مبالغةٍ أو آستغلاق. ويستخدم سعيد عقل كلَّ الأساليبِ، ومنها الاستعارة "المَغْزُولة" (filée).

(94) "دلزى"، قصيدة "رقص"، ص 98.

جَرَى شِراعي
يَخُطُّ كثوبكِ الغَجَريّ، بَحْري
ويَغْرَقُ بالحَرير وبالتَّثَنّي
وبالصُّبْحين: بِلَّورٍ ودُرّ"[95]

إنَّ "الشِّراع" هُنا فاعل لِفعْلين: (خَطَّ - غرِق). كان في وسع الشَّاعر أن يستعمل فعل "مَخَر... البحر"، مع أن فعل "خطّ" يَحْمِل دلالاتٍ أخرى غيرَ "مَخَرَ". بالمُقابل لا يَحْمِلُ الفِعْلُ الأخير سِوى دلالة واحدة. هكذا تَمَّ آستخدام فعل "خَطَ" هُنا على سبيل المَجاز وذلك للإشارة إلى "الخطوط" المَرْسُومة على الثَّوب لا "خطوط" البحر الحقيقيَّة. وبالتَّالي، فإنَّ عبارة "يخطّ البحر" تشكّل استعارة فِعْليَّة تُماهِي بين "الخُطُوط" والبحر ذي الملامح الموجودة على الثَّوب، في حين أنَّ "مَخَر... البحر" لن تكون سوى صورة عاديَّة تُماهِي بين "خطوط الثَّوب" و"خُطوط البحر". وتكمن فَرادة الصُّورة في الأوْلَوِيَّة المُعطاة للثَّوب و"صِفاته" الَّتي يحاول الشِّراع مُحاكاتَها عَبْر "مَخَر البحر" أو كما يقول الشَّاعر "خَطَّ البحر".

وإذا كانت الاستعارة في "شِراعي يخطّ... بحري" مبنيَّة على فعل، فإنَّ الاستعارة الثَّانية المتمحورة حول الفاعل نَفْسِه "شِراع"، تظهر في الجار والمجرور: "الغَرَق بالحَرير وبالتَّثنيّ، وبالصُّبْحين"، وكلُّها تُحِيل عَبْر المجاز المُرْسل إلى ثوب المرأة الذي يَلُفُّ جَسَدَها.

هكذا، فإنَّ الشِّراع الذي يأخذ مَرَّتين دور الفاعل، يؤثِّر في عالَمين، ومَجالَين: البحر والثَّوب، لكنَّه لا يقترب إلاَّ من السَّطح: "هاويتان مُرَّتان"[96]

---

(95) "دلزى"، قصيدة "رقص"، ص 98.

(96) Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, op. cit. poème "*L'Albatros*", vers "Le navire glissant sur les gouffres amers", p. 9.

- حسب تعبير بودلير - حيث نغرق بأسهل ما يمكن. إنَّ "الشّراع" يؤثّر في البحر كما الخطوط ترسُم الثّوب، ويُؤثّر في الأثواب كما يغرق في البحر.

وانطلاقًا من تشبيه مُضمَر، (البحر = الثّياب) تشتبك أستعارتان وتترابطان لِخَلْقِ تنافُذٍ بين البحر والعاشقة. لكن "الثّوب" يُحِيل عَبْرَ المجاز المُرْسَل إلى صاحبته، ممّا يُفَسِّر وجود الجار والمجرور رقم 3 "بالصُّبْحين" المتبوعَيْن بتفسير، "بِلّور - دُرّ"، يُحِيل إلى النّهدين. ويُراوِدُنا هُنا تأويلٌ نَفْسِيٌّ: ألا تكون "الشّراع"، "البحر"، "النّهدان"، رموزًا، كما لدى روسو، لِرَغبة غَوْريَّة في العَوْدة إلى الحالة الجنينيَّة، وإلى ثَدْيِ الأمّ؟[97]

وبعد هذا التّأويل للجُزء الدّاخليّ، يَسَعُنا أن نفهم معنى الجملة التّمهيديَّة "جُنَّ الرَّقص جُنَّ...". إذ المقصود هُنا هو الرَّقص المجنون للشّراع على البحر الهائج. والّذي يُحِيل عَبْرَ المَجاز المُرْسَل إلى غَلَيان (جنون، لمَ لا؟) أولئك الّذين يَحْمِلُهُم الشّراع. هكذا تعبِّر حركة المحتوِي عبر المجاز المرسل عن حركة المحتوَى[98].

وأخيرًا، البيت الأخير، فهو على الرّغم من العودة إلى الواقع (مذكِّرًا بالبيت الأوَّل، "على مَهَل") إنَّما يشكّل أيضًا أستعارة، "خوف تخطفكِ الثّواني"، يتبعها مَجازٌ مُرْسَل، "وحَوْلي الرّيح تَقْصِف وتُعَرّي!". وبأستعماله فعل "تَقْصِفُ" بالنِّسبةِ إلى "الرِّيح"، هذا الفعل الّذي يلازم عادةَ الرَّعد، فإنّ الشَّاعر لا يخلق محاكاة بِقَدْر ما يولِّدُ انزلاقًا مجازِيًّا للمعنى بما أن "ريح"

(97) راجع خاصّة موضوع الماء في النُّزهة الخامسة،
J J Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Livre de poche pp. 95.

(98) نلاحظ هنا تقاربًا مع "السَّيدة بوفاري" في مشهد "جمعيَّة المُزارعين" الذي يكتفي فيه فلوبير بوصف حركة العَرَبة الهائجة التي تُقِلُّ إيما ورودولف. هكذا، يحيل الخارج إلى الدّاخل، المحتوي إلى المحتوى.

و"برق" ينتميان إلى لُغة المناخ نفسِها. أمَّا فعل "يعرِّي" فهو انْزِلاقٌ مَجازِيّ من نوع مختلف، تحقّق فيه الرِّيح ما يرغبه العاشق. بهذا المعنى، تؤكّد عبارة "حولي" علاقة التَّجاور.

بيد أن تطوُّرًا سرديًّا يرتسم بين البيت الأوَّل والبيت الأخير:

"استغواك صدري"	"ضممت..."	"على مهل..."	"الرِّيح تَقْصِفُ"
إغواء	امتلاك	هُدوء	غَلَيان

حيث يتداخل الامتلاك والغَلَيان كَنِهاية لِمَسارٍ ينطلق من "الهدوء المُغْوِي". إنَّ المتكلِّم، الَّذي غاب من القصيدة، يعود لِيَظْهَرَ في البيتين الأوَّل والأخير كما لو أنَّه يريد تأطِير قِصَّةِ الشِّراع وإعطائها دلالتها، مُكَرِّسًا نفسَه مَرْجِعًا لها.

٧ ـ موضوعات غنائيّة وأشكال شِعْريَّة

في الفصول السَّابقة، عالجنا الصُّوَر بطريقة مستقلَّة عن الشَّكل الشِّعْرِيّ الَّذي استقرَّت فيه. ولم يكن ذلك إهمالاً من جانبنا، بل لأنَّ القصائد، ذاتَ النَّفَسِ الغِنائيّ، أخذت شكلاً يمكن أن نَصِفَه بـ"اللاَّشكل". أمَّا دواوين "كما الأعمدة" و"كتاب الوَرْد" و"الخُماسِيَّات" الَّتي نُكَرِّس لها الفصل الحاليّ، فهي تتميَّز بخصائص محدَّدة من حيث الشَّكلُ، إلا أنَّها لا تَحِيُد عن الموضوعات الغِنائيَّة نفسِها.

إنَّ التَّمايز البليغ الذي تمثّله هذه الدواوين مقارنة مع الدَّواوين الأخرى - والَّتي نعتبرها القاعدة إلى حَدٍّ ما - لا يأتي من استعمال خاصّ لبعض الأساليب، بل من موضوع الشِّعر نفسه، كما في "كما الأعمدة"، ومن الشَّكل الشِّعريّ الَّذي تتقولب فيه موضوعات تمّ التَّمهيد لها في دواوين أخرى، مثل "كتاب الورد" و"الخُماسِيَّات".

إن ما نوَدُّ اْستقصاءَه هُنا، هو كيف تُعبّر "الغنائيَّة الشَّخصيَّة" - الحاضرة دائمًا في الدَّواوين الثَّلاثة - عن نفسها، وذلك من خلال ما يُسَمَّى عادةً "شِعر المُناسبات" (كما الأعمدة) أو "النَّثر الشِّعريّ" (كتاب الوَرْد) وفي "الخُماسِيَّات" الَّتي هي شكل شعريّ شديد التَّكثيف. فما يَعنينا في هذا الفصل ليس الصُّورة بحدٍّ ذاتِها بل المعالجة الخاصَّة الَّتي تخضع لها الغنائيّة في الصُّورة.

فقصائد "كما الأعمدة"، الصَّادرة عام 1974، نُظِمَتْ وألقيت (وقد غَنَّت بعضها المُطربة اللبنانيّة الكبيرة فيروز) في تواريخ سابقة لتاريخ نشرها، ويمكن تصنيفُها تحت عنوان "شعر المُناسبات" - مع تحفّظنا الكامل على هذه التَّسمية، وبخاصَّة عندما تحمل معنًى سلبيًّا. فمن أصل 24 قصيدة، يمكن أن نصنِّف فِعْليًّا عشرين قصيدةً[99] في هذا الباب. تنتمي اثنتان[100] إلى الغنائيَّة - التأمُّليَّة - إحداهما، "الهُنيهة"، تُبَيِّن النَّفَس الشِّعري الذي سيغلب على الخُماسيّات - وأما القصيدتان[101] الباقيتان، فهما من "الشِّعر الوطني".

لا يقلّل التُّراث الأدبيّ العربيّ من قيمة "شعر المُناسبات" طالما أنَّ الأسماء الكبيرة في الشِّعر العربيّ الكلاسيكيّ قد مارست على نِطاق واسع هذا النَّوع الشِّعري. وكَوَريث بارز للتُّراث الأدبي العربي، استفاض سعيد عقل في نَظْم قصائد على المِنْوال نفسه. ولكن على غِرار من سَبَقُوه، وتخفيفًا للطَّابع

(99) "كما الأعمدة"، القصائد الآتية: "أجمل الأعراس" ص 14، "فخر الدِّين الثَّاني" ص 17، "تَكَسَّرت الأسياف" ص 40، "من وَرْدتين اثنتين الشَّمْس" ص 50، "النَّهران" ص 62، "اللَّون الآخر" ص 71، كلامي على رَبِّ الكلام" ص 80، "سائليني" ص 85، "غنيت مكة" ص 100، "نَسَمَتْ" ص 103، "شامُ، يا ذا السَّيف" ص 106، "مر بي" ص 110، "بالغار كلّلت" ص 13، "من شاعرٌ" ص 116، "المعلّم"، ص 168، "أغنية الحجر" ص 139، "عِمْلاق مصر" ص 166، "فليَزْوِ الزَّمان" ص 180.

(100) "كما الأعمدة"، قصيدتي: "نهر الذهب" و"الهنيهة".

(101) المرجع نفسه، قصيدتي: "لي صخرةٌ" و"على شاطئ الذات".

المناسباتي وغير الذّاتي، يُدرج سعيد عقل مشاعرَه الخاصّة فيها، فيصبح بالإمكان ٱعتبارُ هذه القصائد من باب "الغِنائيّة الشّخصيّة".

إنَّ تحويل "الموضوعات المألوفة" وتجديد نوع معالجتها والإفلات من الأنظمة والكليشهات الّتي تَفرِضُها مناسبة معيَّنة وضرورات النَّوع المذكور، كلُّ ذلك ليس بالأمر السَّهْل. فمن أجل ترجيحِ كَفَّة "النَّصّ" على "المناسبة"، ينتقي الشّاعر الحقيقي مناسبة من بين مناسبات عِدَّة، فيحوّل مُعْطَياتِها، وينظِمها لاجئًا إلى تماثُلات مبتكرة جديدة، لا بل مُذْهلة. من العادِيّ والمألوف، يُصْبِحُ الحَدَث أو الشّخصيَّة أو الموضوع المتعلّق بالمناسبة، فريدًا وشخصيًّا بفضل الشّحنة العاطفيَّة التي يبعثها فيه الشّاعر الحقيقيّ.

يمثّل "كتاب الورد" - كتاب نَثْر شِعْريّ - تجديدًا على صعيد الشّكل. وعلى الرُّغم من أن سعيد عقل لا يبتعد عن إلْهامه الأساسيّ الّذي أشَرْنا إليه في الدَّواوين الأخرى، فإنَّه يستخدم شكلاً مختلفًا للكتابة: النثر الشِّعريّ، من دون أن يظهر بمظهر المَدِين للاتّجاهات الجَديدة لِـ"الشِّعر العربيّ الجديد" الذي يريد أن يتحرَّر من قيود العروض المصطنعة. لكن هذه التجربة الموفقة بقيت يتيمة، إذ ما لبث شاعرنا أن عاد إلى الشِّعر العَرُوضيّ.

أمَّا "الخُماسِيّات" الّتي لم ينشرها سعيد عقل إلاّ مؤخّرًا - فكان لنا ٱمتياز الحصول على صور عن المخطوط الأصْلِيّ (97 خماسيّة) - فهي قصائد مكتوبة، على غِرار "رُباعيّات عمر الخيّام"، في خمسة أشطر فقط[102]. إن هذا الشّكل المختزل، المكثّف، المصغَّر، لا يشكّل عَيبًا في الإيقاع الشِّعريّ، بل يعبّر عن ذُروة في ٱمتلاك الإلْهام واللُّغة الشِّعريّين، حيث يستطيع في أبيات قليلة بالغة

(102) حول بنية الخماسيّات، انظر:
Kamal Kheir Beik, *Le Mouvement Moderniste*, op. cit., p. 282 وحسين نصار، م.س..، ص 175 إلى 178.

الإحكام نَقْلَ جوهر تجربة شخصيَّة بِقَدْرِ ما هي شِعْريَّة. أمَّا المواضيع المعالجة فهي عديدة: الحُبُّ، التأمُّل الدِّينيّ والفلسفيّ، التأمُّل في الطَّبيعة، الحِكْمة، تمجيد الأنا.... بعد بلوغه النُّضج، يقوم الشَّاعرِ بجَولة أُفُقٍ مكثَّفة في تجربة شُعُوريَّة وفِكْريَّة غَنِيَّة لا يحتفظ منها إلاَّ بِـ"الجَوْهر الصَّافي".

وإذا ما وضعنا جانبًا الصِّفة التأمُّليَّة الدِّينيَّة أو الفلسفيَّة لبعض الخُماسِيَّات، نجد أن معظمها يدور حول مواضيعَ تقليديَّة كان عقل قد تطرَّق إليها في دواوينه السَّابقة. ولا يعني ذلك أنَّه يستعيد ويردّد هذه المواضيع كما هي من دون أيّ أبتكار. فالخُماسِيّات بشكلها المختزل لا تحتفظ من هذه المواضيع إلا بما يتَّصل بـ"الصُّورة" و"الإيحاء"، وهي تقترب ممَّا كان مالارميه يعتبره "كَلامًا جوهريًّا".

1. كما الأعمدة

يمكن تصنيف القصائد الأربع والعشرين لِهذا الدِّيوان في عِدَّة أبواب، منها المتعلِّقة بالشَّخصيَّات التي يكرّمها سعيد عقل (أدباء، شخصيَّات تاريخية وسياسيَّة لبنانيَّة، عربيَّة أو أجنبيَّة)، ومنها المُهْداة إلى بعض البلاد كسوريا (خمس قصائد)[103] يتغنَّى فيها ببطولة سوريا وشجاعتها، ومكَّة[104]، بالإضافة إلى باب المناسبات الاجتماعيَّة (عيد المعلّم)[105]، أو مناسبات شخصيَّة محض (ذكرى

---

(103) القصائد المهداة إلى سوريا في "كما الأعمدة" هي:

I "سائليني"، ص 85- 99.

II "نسمت"، ص 103- 105.

III "شام يا ذا السيف"، ص 106- 109.

IV "مرّ بي"، ص 110- 112.

V "بالغار كلّلت"، ص 113- 115.

(104) "غنّيت مكّة"، ص 100-102.

(105) "المعلم"، ص 128-138.

زواج والدته)[106]. وتَحمِل هذه القصائد الهَمَّ نفسَه، وهو إبراز الأنا التي تَسْتَحْوِذ على الحدث أو المناسبة وتعطيهما أبعادًا واسعة تتجاوز الحدث نفسه. ومن دون أن نَدَّعي الشُّموليَّة، سنكتفي في مقاربتنا بمعالجة قصيدتين شهيرتين، "فخر الدِّين الثَّاني" و"غَنَّيْت مَكَّة".

تحتلّ قصيدة "فخر الدِّين الثَّاني" مكانًا متمايزًا نظرًا لأهمِّيَّة الشَّخصيَّة (أحد أوائل السِّياسيِّين الكِبار في لبنان) والنَّفَس الملحميّ الذي يخترق القصيدة المؤلفة من 95 بيتًا (إحدى القصائد الطَّويلة النَّادرة في شعر سعيد عقل). وتروي القصيدة إنجازات هذا الأمير وبطولاته وعظمته وما عمل من أجل وِحْدة لبنان. بَيْدَ أنَّ "الأنا" في هذه القصيدة الملحميَّة-السَّرديَّة، لا تغيب أبدًا محدّدة بحضورها المفاصل الاستراتيجية فيها.

يبدأ الشاعر قصيدته ويختمها بالنَّداء نفسه الموجَّه إلى أمواج البوسفور، جاعلاً من نفسه "راوِيَ" ذِكْريات الأمير:

يا أندفاعَ الأمواج في شاطئ البوسفور،
رِفْقًا بذكرياتِ الأميرِ[107]

إنَّ المصدر "رِفْقًا" والنِّداء "يا" يجعلان من الشَّاعر، بصفته الجهة المتكلِّمة، الرَّاوي في مقابل مستمع متخيّل (وهو ليس الأمواج بل اندفاعها). سيتكرَّر هذا الوضع التخاطبيّ أكثر من مَرَّة في القصيدة وكأنّي به يعيد إطلاق الحكاية وتذكير القراء - في سِياقٍ من السَّرد التَّاريخي بصيغة الغائب[108] - بحضور "أنا" الرَّاوي الَّذي يلزم "عناصر الطَّبيعة" بصفتها الشَّاهدَ الأزليَّ على ذكريات البشر، "سرد" إنجازات فخر الدِّين العظيم:

---

(106) "أجمل الأعراس"، ص 14- 16.

(107) "كما الأعمدة"، قصيدة "فخر الدين الثاني"، ص 17.

(108) Emile Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale*, "Les Relations de temps dans le verbe français", Gallimard, 1966, pp 237-250.

يا حجارًا خَوافِتَ اللَّون في لبنانَ،

قُصّي كتابَ عهدٍ نَضِيرِ![109]

حَدِّثي حَدِّثي! ففي لَوْنك النَّاحلِ

أطيافُ جيشِنا المَنْصورِ![110]

ولا يتردَّد الشَّاعر بعد هذا النِّداء في التَّعبير عن مشاعره الخاصَّة وأحاسيسه أمام هذه الأحجار:

أنا ما دُسْتُ مَرَّةً حجرًا منكِ

و لم أنتفض لِذكْرى الأميرِ[111]

إنَّ "أنا" الشاعر - وهي الجهة المتكلّمة - الَّتي تُهَيمِن على هذه القصيدة الملحميَّة مُحدِّدةً مفاصِلَها الاستراتيجيَّة، تبدو وكأنَّها تُدْخِل هذه القِصَّة التَّاريخيّة الموضوعيَّة في رؤيةٍ ذاتيَّة صادرة عن خِطاب الشاعر-الرَّاوي، مطلقةً تأويلاً شخصيًّا بَحْتًا لهذه القِصَّة. يتبيَّن لنا ذلك أيضًا في البيت الأوَّل، "يا أندفاع الأمواج"، المستعاد في الخِتام في الأبيات التي يدعو فيها الشَّاعر الأحجارَ إلى أن تَرْوي ("قصّي"، "حَدِّثي") وبخاصَّة في البيت الَّذي يبوح فيه بأنه "أنتفض لِذِكْرى الأمير"، كلَّما "داس حجرًا [منه]". في جميع هذه الأبيات تظهر صور الطَّبيعة "الكُلِّيَّة المعرفة" لمن يريد قراءة التَّاريخ ليس من خلال الوثائق "الفانية" بل - كما يفعل الشَّاعر - في الطَّبيعة الخالدة الَّتي تحفظ حَيّةً ذِكريات العظماء.

---

(109) "كما الأعمدة"، قصيدة "فخر الدين"، ص 26.

(110) المرجع نفسه، ص 27.

(111) المرجع نفسه، ص 27.

وحتَّى عندما يستبعد عقل "الأنا"، وتكون الحكاية بصيغة الغائب[112]، فإنَّ الصُّوَر الَّتي "تُزَيِّن" كلَّ حدث وفعل تبيِّن، عبر الشّحنة العاطفيَّة الَّتي تَحْمِلها، "ذاتية" الخطاب:

داسَ في أرضه الأميرُ، فراحَ
الجَبَلُ الميْتُ في ثِياب النُّشُورِ،
وسَرَتْ رِعْشَةٌ بِلُبنانَ هَزَّتْ
من ذُرى أرزِه إلى صَخْرِ صُور:
أمَّةٌ تستردُّ مجدًا سَلِيبًا،
وأميرٌ يَلْهُو مع المَقْدُور[113]

كما في كُلِّ قِصَّة، نلاحظ هُنا تعليقًا للسَّرد الإحالي، فالمقطع الوحيد الَّذي يَروي حَدَثًا هو: "داسَ في أرضه الأمير"، أمَّا كلُّ الباقي فهو مجرَّد وصف. غير أنَّ هذا الوصف بعيد من "الهوميرية" (نسبة إلى هوميروس ووصفِه بِزَّةَ الحرب الَّتي ارتداها "أخيل"، مثلاً)[114] وهو ليس واقعيًّا قَطّ، بل يصف "ما تحت الواقع" ويعمل على الانتقال من الحقيقيّ إلى "الغرائبي".

أكثر من ذلك، نلحظ في هذا الوصف مفعولاً رَجْعِيًّا لِكَوْنه يحوّل الحدثَ الواقعيَّ الوحيد، "الأمير يَدُوس في أرضه"، إلى حَدَثٍ عجائبيّ. ويَتِمُّ إبرازُ الشّحنة كلَّما ٱبتعد عن الواقع. إنَّ صُوَرَ "الجبل المَيْت" الَّذي يحيا من جديد، و"الرِّعشة" الَّتي تُصِيب الأُمَّة جَمْعاءَ، والأُمَّة الَّتي تُطالِب بِمَجْدها السَّليب،

---

(112) Emile Benveniste, op. cit.

(113) "كما الأعمدة"، قصيدة "فخر الدين..."، ص 26.

(114) Gérard Genette, *Figures III*, "Discours du Récit", l'introduction concernant le concept "Récit", op. cit., et Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau Roman*, "De Natura Fictionis" pp. 37-38, Seuil, Coll. Tel Quel, Paris, 1971.

والأمير الّذي يَلْعَبُ مع القدر، كلٌّ هذه الصُّور تسهّل الانتقال من الواقعيّ إلى العجائبيّ، متيحةً فهم الدَّلالة "الكَّونيَّة" لفعلٍ حقيقيّ من خلال رؤيةٍ عجائبيَّة. وتعود هذه القراءة "الرُّؤيويَّة" إلى الرَّاوي-الشَّاعر الذي يتدخّل بٱستمرار بين سطور الواقع - وكذلك بين سطور النَّصّ - ليُعَبّر عن مشاعره الخاصّة.

وَيتِمّ الانتقالُ بشكلٍ محكم، فهو يبدأ بِـ"الأمير" الَّذي يضع رجليه على أراضيه، وتنتهي بِـ"أمير" يلعب مع القَدَر. هذا المُرُور من المعرَّف إلى النَّكرة، من الفعل الواقعي المَاديّ إلى الفعل المُجَرَّد-العجائبيّ، تَحْمِلُه التَّحوُّلات الحاصلة في الجُزء الدَّاخليّ من المقطع: وهذه التَّحَوُّلات لا تُصِيب فقط الجِبال والأرض والأُمَّة بل تُصِيبُ أيضًا الأمير الَّذي يَتَحَوَّل من شخصيَّة يَحُدُّها المكان والزَّمان - مِمَّا يُسَوِّغ ٱستعمال "ال" التعريف - إلى كائن خارج عن المألوف يلعب ويلهو مع القدر، وبتعبير آخرَ مع الزَّمان والمكان.

تُبْنَى قصيدة "فخر الدِّين الثَّاني" بأكملها على هذا النَّوع من الاستطرادات الَّتي تتدخَّل فيها رؤية الرَّاوي-الشَّاعر كي تُحَوّل حدثًا تاريخيًّا، سواءٌ أكان مُهِمًّا أم لم يكن، وظروفه إلى ذريعةٍ - ألا تنطلق كل قصيدة من ذريعة ما ؟ - أو إلهامٍ يُفْضي إلى قصيدةٍ وقطعةٍ فنيَّة. هكذا يتوصَّل الشَّاعر إلى السَّيطرة على المناسبة والعالم وَفْقًا لحاجات إلهامه بدل ان تسيطر عليه هذه العوامل.

أمَّا في "غَنَّيتُ مَكَّة"، فيُنْهي سعيد عقل قصيدته بصورتيِ الوردة والجمال، وهما موضوعان مألوفان في شعره الغنائيّ. هكذا تُفْلِتُ هذه القصيدة من الظُّروف الخارجة عنها لتكون تعبيرًا عن المشاعر الَّتي تعتمل في داخل الشَّاعِرِ، وتعيد رَبْطها بمواضيعهِ الشِّعريَّة العامَّة:

الأرضُ ربّي، وردةٌ وُعِدَت

بكَ أنت تقطِفُ، فأرْوِ مَوْعُودا.

وجمالُ وجهكَ لا يزال رَجًا
يُرْجَى، وكلُّ سِواهُ مَرْدُودا[115]

إنَّ البيت الأوَّل الَّذي انطلق من تشبيه (الأرض وردة) يتطوَّر عبر آستعارة تنتظر فيها الوردة وعد الرَّبّ بقَطْفِها. لكنَّ جمال البيت يكمن في استعمال الفِعْلين المتتاليين، "أنت تقطف، فاروِ"، (قطف - ارتواء - ريّ - رضى)، اللَّذين يَدُلأن على لحظتين من حياة الوردة (وكل نبتة)، ريُّها وقِطافها، وتَرِد اللَّحظتان بترتيب مَقْلوب /قطاف --> ري/ ممَّا يَعْكِس العلاقة السَّببيَّة الطَّبيعيَّة: ريّ --> قطاف. هكذا يمكن أن يكون قِطاف الوردة من قِبَلِ الرَّب ريًّا بالنِّسبة إليها. ويمكن تأويل هذا المقطع بطريقتين، فإذا كانت الوردة (المشبَّه به) مفعولاً لفعلين عندئذٍ أمكن اعتماد الدَّلالة المجازية لفعل "فاروِ" وهي "إرضاء" مَن وُعِدَ بشيء. أما إذا اعتبرنا أنَ المفعول هو "الأرض" (المشبّه)، ففي هذه الحالة يؤخذ بعين الاعتبار المعنى المعجميّ لِفِعل "فاروِ" أي "ريّ الأرض..." أو تعبيرًا يلعب على "الحَيّ" و"الجامد" في آن معًا: "ارتواء" الأرض والوردة.

إن التَّغنِّي بمَكَّة بالنِّسبة إلى مسيحي يتطلَّب تجاوزًا للفَوارق الدِّينيَّة والطُّقوسيَّة إلخ... ومن أجل ذلك، يرى سعيد عقل في كلّ صلاةٍ مَرْفوعةٍ إلى الله فعلاً إنسانيًّا أصيلاً يلتزم هو به، متعاليًا عن الاختلافات. وهنا يتدخّل الـ"أنا" لمنح هذا الفعل المُحَدَّد بُعْدًا كونيًّا.

أنا أينما صَلَّى الأنامُ رَأَتْ
عيني السَّماءَ تفتَّحتْ جُودا[116]

(115) "كما الأعمدة"، قصيدة "غَنَّيت مَكَّة"، ص 102.
(116) "كما الأعمدة"، قصيدة "غنيت مكة"، ص 101.

إنَّ "فعل الإيمان" هذا الَّذي ينتمي عميقًا إلى فكر روسّو[117] يسمح لسعيد عقل بتجاوز التَّعَصُّب الدِّيني والتَّواصُل مع كلّ تجربة إنسانيّة دينيَّة ومدّ اليد إلى الآخرين من دون اعتبار للفوارق. ليست "الصُّور" هنا عنصرًا تَزْيينيًا بِقَدْر ما هي أسلوب شَخْصِيّ لا بل شِعْريّ للالتزام بتجربة الآخرين الدِّينية وجَعْلها خاصَّة به.

2. كتاب الورد

يمهّد "كتاب الورد"، بقصائده المختزلة للغاية، لـ"الخُماسِيَّات". في عام 1972، لدى صدور هذا الدِّيوان في طبعته الأولى، كان لبنان كما العالم العربيّ يعيش عصر الشِّعر الحُرّ الَّذي كان أدونيس، ولا يزال، ممثّله الأبرز. وقد أراد سعيد عقل تحدّي جيل الشُّعراء الشَّباب من خلال تأليفه لِـ"كِتاب الورد" الذي يؤكِّد - بالنسبة إلينا على الأقل - أن التَّخَلّي عن الشِّعر المنظوم وتبنّي النَّثر - والعكس صحيح - ليس سببًا كافيًا لإحداث تغيير في الرُّؤية والمضمون والتَّصَوُّر. ففي نثره كما في شعره، يبقى سعيد عقل وَفِيًّا لنفسه وللجِيل الذي يمثله، ولا رَيْبَ أنَّه أحد أكبر الشُّعراءِ الغنائيّين في منتصف هذا القرن. ويمكن أن نعتبر "كتاب الورد" - والعنوان لا يخلو من بلاغة في دلالته الغنائيَّة - المُعادِل العربيّ لـ"Spleen de Paris" لبودلير. لكن مسافة كبيرة تبعده عمَّا مثّلته "إشراقات" رامبو أو "فصل في الجحيم"، وعن شعر القرن العشرين الذي قلب مقاييس الكِتابة الشِّعريَّة. لا نَقْصِد بهذه الملاحظة انتقاد الشَّاعر بقدر ما نَرْمي إلى تحديد موقعه في حركة الشِّعر العربي.

في "كتاب الورد" هذا يرسم الشَّاعر، كما في دواوينه الأخرى، مختلف حركات "روحه العاشقة"، مع فارق أنَّه يتوقَّف في هذا الكتاب، بشكل أدقّ

(117) J. J. Rousseau, *L'Emile*, "Profession de foi du vicaire Savoyard", Livre IV; Les Confessions, livre sixième; *Les rêveries du promeneur solitaire*, Troisième Promenade.

عند تفاصيل - التَّفاصيل المُمِلَّة - هذا الشُّعور واضعًا إياه تحت عَدَسةٍ مِجْهَر. فالشَّكل الدقيق والمختزل لهذه القصائد يتناسب تمامًا مع مشاعر تُولَدُ كَوَمْضة من خِلالٍ تَنْهيدة، يريد الشَّاعر أن "يستوقفها" في بيتٍ أو بضع جُمَل.

في هذا النَّوع من "النثر الشعري" تكون الصُّورة هي الأسلوب الأكثر ملاءمة لالتقاط الجوهر العميق لِلَحْظة ألم. فيتواصل التَّماثُل الذي اعتدنا عليه، ويَحْضُر التَّوافق بين الكائن والكَوْن، وتستمرّ مشاركة عناصر الطَّبيعة والكون في أمور البشر، ولكن من دون أن نرى في الكتاب أثرًا لـ"الإعادة"، ذلك أن عبقريَّة سعيد عقل تخبِّئ دائمًا ما هو غريب وفريد.

يتألَّف "الكتاب" من ثلاثة أجزاء، "غُصّة النَّاي"، "هُمُوم الوردة"، "عهد الوردة الملتفَّة على النَّاي"، ويَكْشِف عن بنية سرديَّة واضحة غابت في الدَّواوين الأخرى. ترمز النَّاي هنا إلى الذَّكر الذي يُمثِّل العاشق فيما تمثّل الوردة العاشِقة. فالعاشِقان اللَّذان افترقا في البداية واكتفيا بخطاب غَراميّ متحفّظ وعلى مسافة (الجزآن الأوَّلان مكرَّسان تِباعًا لخطاب كلّ من العاشِقَين) يلتقيان في الجُزْء الثَّالث في حِوار غَراميّ متبادل. ويسهل علينا مقارنة الجزء الثَّاني من "كتاب الورد" بِـ"قصائد من دفترها". أمَّا الجزء الأوَّل منه، فيُواصِل الغِنائيَّة الشَّخصيَّة للشَّاعر كما في الدَّواوين الأخرى. ويَحْمِل الجُزْء الثَّالث من "كتاب الورد"، بعض الجِدَّة عَبْر هيمنة الشَّكل الحِواريّ.

تعتمد المقطوعات في الجزء الأول (العاشق) والثاني (العاشقة) البنية نفسها: فعلى أساس معطًى واقعيّ (سَرْدِيّ) يُبنى فضاء متخيَّل، تأمُّليّ وشِعْري. ويصبح مجرَّد حدث أو حركة، مادَّة لِتحليق الخيال ولرؤية عجائبيَّة تؤدّي إلى اتّساع دلالتها وتعميقها. ومثالاً على هذه البنية، هذه القطعة من النثر الشعري:

- عشيّةَ أمسٍ، يا حبيبتي، رافقتُ صديقًا في زيارته لخائطة...
- أُعجبتْ بِفُستان...
- أَبَتْ إلاّ أنْ تُهْدِينيهِ...

- ها هو قد نام عندي... بانتظار أن يطلُعَ الصُّبحُ، فأبعثَ به إليك ...
- أقْلقني طَوالَ اللّيل...
- خُيّل إليّ، لِوَفْرةِ ما هو جميل، أنّكِ أنتِ في داخله...
- غُرْت...
- وأحيانًا، مرّ ببالي، في ذاكَ اللّيل، أن أُمزّقَه من فَتْحةِ صدرٍ إلى ذَيْل...
وتُشْرِقُ الشّمس...[118]

يمكننا أن نقسم هذا المقطع السّرديّ إلى قسمين:

1. قِصة (من البداية إلى "أقلقني طَوال اللّيل")
2. رؤيا عجائبيّة (من "خُيّل إليّ" حتّى النّهاية).

في القسم السّرديّ، أي "القِصة"، نجد العناصر الأساسيَّةِ لِبنية سَرْديَّة: زيارة --> لقاء--> تملُّك شيء ما[119]؛ أمّا القسم الثّاني، أي الـ"رُّؤيا"، الّذي يبدأ مع فعل "خُيّل" فهو يُبيّن بوضوح الطّابع الخَياليّ للمقطع ولاسيّما أنَّ الفعل نفسه مشتقٌّ من مصدر يَحْمِلُ، إلى معنى "الخَيال"، معنى "الطَّيف". لكنْ في هذا المقطع نفسِه، لا تغيب العلاقات السَّرْدِيَّة التّعاقُبيَّة، بل نلاحظ تطوُّرًا للأحداث، انطلاقًا من "خيِّل إليّ"--> "غرت"--> "مرّ ببالي... أن أمزّقَه --> "وتُشْرِقُ الشّمس". على العكس من ذلك، يَتِمُّ التّحضير لـ"الرُّؤيا الخَياليَّة" أصلاً في القسم السَّرْدِيّ، "القِصّة"، مع فعل "أقلقني" الّذي يَحْمِلُ في اللُّغة دلالتين: "الأَرَق" - دلالة شديدة التّحديد نُفَضّل استبعادها - و"الاضطراب" أو "القَلَق". ولأنَّ المعنى المُعْجَمِيّ الأول نفسِيٌّ جدًا، فقد وقع

---

(118) "كتاب الورد"، ص 41.

(119) Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, seuil, points, 1970.

إن الوظائف التي حدّدها بروب موجودة بشكل واضح، وبخاصة وظيفة "الإزاحة" (الزيارة ثم العودة في قصيدة النثر المذكورة).

اختيارنا على "القَلَق" الَّذي يعبِّر عن المعنى المُعْجَمِيّ لِـ"أرق" والدَّلالة المجازية المُلَطَّفة لِـ"اضطراب".

يعمل القسم المتخيّل بأكمله ليُفْضيَ إلى الاستعارة الأخيرة "وتُشْرِقُ الشَّمْس" التي تَلْعَبُ على المدلول المُعْجَمِيّ (شروق الشَّمس)، أي النَّهار الَّذي سيحرِّره من قلق هذه اللَّيلة المضطربة الَّتي لم يعرف فيها طعم النَّوم، والدَّلالة المجازيَّة / الشَّمس = الحبيبة/ الاستعارية: فَبِتمزيق الثَّوب، تخرج الحبيبة كأنَّها الشَّمس الَّتي تنشر النُّور والألَق.

وسواءٌ أتعلَّق الأمر بالشِّعر أم بالسَّرد، فالموضوع نفسُه يُسْتعادُ دائمًا، موضوعٍ رَمزِيٌّ حيث تعيد عناصر الطَّبيعة والكون إنتاج حياة الكائنات في تَوْقها إلى اللِّقاء الغَرامِيّ.

في القسم الثَّاني من الدِّيوان، "هُمُوم الوردة"، لا تتغيّر بنية "مقطوعة النثر الشعري" على الرُّغم من تبدُّل المتكلِّم (يجري الشّعر على لسان الحبيبة)، بل تقوم على مُعْطًى واقِعيّ تنبثق منه رؤيا خياليّة، محوِّلةً هذا المُعْطَى الواقعيّ إلى صورة كَونيّة:

على ذراعكَ، يا حبيبي، عِشتُ بضعةً من لَيلْ.

إنَّها لَعُمْر،

غدًا إن أنا أفْلَتُّ من الحُلمُ، اُركُضْ أنتَ وراءَ الزُّهور والفَرافِير...

ولَمْلِمني...

أكون قد صِرْتُ الشَّذا مِنْ وردة... وَرقّةُ الجَناحِ من فَراشة...[120]

على أثر ليلة قضتها على ذراع الحبيب (المُعْطَى الواقعيّ) والبَهجة الَّتي شعرت بها، تتحوَّل العاشقة (الرُّؤيا الخياليّة) إلى عِطْر وَرْد ورقَّة جناح فَراشة.

---

(120) "كتاب الورد"، ص 107.

وهي إذ تصبح أثيريَّة كَعِطْر، منفلتةً وحسَّاسة كَفَراشة، تُجْبِرُ العاشِقَ الَّذي احتضنها طَوال ليلةٍ، على مواصلة طريقه إلى ما يتعذَّر بُلُوغه.

أمَّا القسم الثَّالث الَّذي يروي بشكل حِواري لقاء العاشقَيْن، فيتواصَلُ وَفقًا للبنية نَفْسِها ويُطَوِّر الموضوع نفسَه: البحث عمّا لا يُمْكِنُ إدراكُه:

- هذا الصَّباح، قبل أن أولد من جديدٍ في حُبّك، حلَمتُ أَنَّني نسيتكِ، ولم تبقَ قسماتُ وجهكِ مَنْحُوتةً إلاّ في نداء. هل تفكّ لي هذا الحلم؟

- هذا يعني أنَّني صِرْتُ، يا حبيبتي، قُبْلةً طائرةً... وأنَّك ستلتقطينها، اليَوْمَ، كما فراشةٌ بِشَبَكة[121]

وفقًا لترسيمة "حقيقة --> حلم"، توسّع مقطوعة النثر الشعري الأحاسيس وتُحَوِّلها إلى حُلْم، إلى صورة. والقَسَمات الَّتي لا تبقى مَنْحوتةً الاّ في نِداءٍ أو على شكل نداء، تُوحي بالأثيريَّة بل بالرُّوحانيَّة. كما تُسْهِمُ الصُّورة في إبراز التَّعارُض بين المادِّيّ (المَنْحوت) وغيرِ المادّيّ (نداء) من خلال التقائهما. ويأتي جواب العاشق لتأكيد فكرة اللاَّمادِيّ في صورة "القُبلة الطَّائرة". لكن اللُّعبة تبرز في تكملة المقطع وبخاصَّة في "وأنَّك ستلتقطينها، اليومَ، كما فراشة بِشَبكة".

يَكْمُنُ غِنى الصُّورة، الَّتي تقوم على التَّشبيه الإضْمارِيّ، في العلاقات التّبادُلِيَّة بين المُشَبَّه والمُشَبَّه به.

ستلتقطينها، اليومَ

كما

(تُلتقط) فَراشةٌ بشبكة

* إن ضمير (ها) يحلّ مكان الاسم المتبوع بصفته (قبلة طائرة).

(121) "كتاب الورد"، ص 157.

فالعنصر الَّذي سمح بالتَّماثُل بين "قبلة طائرة" و"فَراشة"، هو صفة "طائرة" في المشبّه. هكذا ينتقل إلى الفَراشة عنصرٌ مجاورٌ لها وخاص بها يسمح بإنشاء التَّشبيه وتوليده.

تكمن فَرادة الصُّورة أيضًا، في استعمال فِعْل "تلتقطين"، على المستويَين الدَّلاليّ والتركيبي.

دلاليًا: كان سعيد عقل قد عوَّدنا على استعمال فِعْل "قَطَفَ" في الحقل الدَّلالي الخَاصّ بالأزهار حيث كانت "القبلة" تُشَبَّه غالبًا بـ"الوردة" أو "الزَّهرة" الَّتي نَقْطِفُها. هُنا، يخلق استعمال فعل "يلتقط" لمشبّه "قبلة" حقلاً دلاليًّا أثيريًّا، خَفِيفًا، عابِرًا (لأنَّ معنى "التقط" هو الإمساك بشيء يُفْلِت، يَطِير...) يسمح بالاستعارة النَّعتيَّة "طائرة" الَّتي بدورها تسمح بتشبيه القُبْلة بالفَراشة الَّتي من مِيزاتها، كما أسلفنا، فعل "الطَّيَران".

تركيبيًا: كان من الممكن أن يعطيَ هذا التَّشبيه الَّذي حذف منه الفعل، صورةً عادِيَّةً لو لم يتنبه سعيد عقل إلى إعراب اسم /فَراشة/ مستخدمًا /فَراشةٌ/، وجاعلاً من الكلمة نائب فاعل لفعلٍ مجهول. والاَّ لأَتَت الجملة بالصِّيغة التالية:

ستلتقطينها اليَوْمَ

كما

(تَلْتقِطِين) فَراشةً بشبكة

غير أنَّ إعراب الكلمة بالعربية توجِّه المعنى نحو تفسير واحد وخِيار نَحْويّ واحد ألا وهو صيغة المجهول.

كان في وسع الشَّاعر أن يختار الإبهام لو أنَّه لم يحدّد هو نفسه الإعراب، تاركًا للقارئ الحُرِّيَّة في قراءة "فراشةَ" أو "فراشةٌ"، كما كان بإمكانه أن يختار النَّصْب (ً) جاعلاً من فراشة مفعولاً به في جملة فعلها محذوف ("تَلتَقِطين")

لا المجهول ("تُلْتَقطُ") فتكون المحبوبة فاعلاً للفعلين الصَّريح والمُضْمَر في آنٍ معًا.

لقد بحثنا هذه المسألة لِنُبَرْهِنَ أنَّ الانتقال من المعلوم إلى المجهول يَحْمِلُ العديد من الدَّلالات الفنِّيَّة. ففي صيغة المجهول، لا نجد فقط مقارنة بين "القُبْلة الطَّائرة" و"الفَراشة" بل بين فعل "التقاط القبلة الطَّائرة" و"ٱلتقاط الفَراشة" وبالتَّالي توسيعًا للحقول الدَّلاليَّة والنَّحْويَّة لهذا التَّشبيه الَّذي يحوي ويشتمل على الفاعل والمفعول. بالإضافة إلى ذلك، تُشَبَّه المحبوبة (الَّتي عليها أن تُباشر لهذا البحث) لا بنفسها - كما قد توحي البِنْية المعلومة - بل بآخرين يُمارسون هذا الفعل على أشياءَ أخرى. وبالتَّالي يخضع المشبَّه به أيضًا لتوسيع في حقله الدَّلاليّ عَبْرَ تدخّل فئة أخرى من النَّاس. هكذا يشبّه فعل "التقاط الفَراشة" بـ"جميع الذَّين يلتقطون الفَراشات". إنَّ غنى الصُّورة يكمن في "التَّوسيع" الَّذي يُجْرِيه الـمُشَبَّه به في صيغته المجهولة.

كان في وسع الشَّاعر أن يتوقَّف عند "فَراشةٌ" من دون أن يحدّد الجارَّ والمجرور، "بشَبكة"، أي الوسيلة التي تُلتَقط بها الفَراشة. إنَّ الجارَّ والمجرور يَمْلِكان في بنية التَّشبيه معنًى معجميًّا (يُحِيل إلى فَراشة) ودلالة مجازيَّةً (تُحِيل إلى قُبْلة طائرة). ولا شَكَّ في أنَّ الصُّورة تكتسب غِناها على صعيد الدَّلالة المجازيَّة. إنَّ الجار والمجرور، على الرُّغم من ارتباطهما بِـ"فَراشة"، يُغْنيان، عَبْر عَلاقة التَّشابه، المشبَّه ("القبلة الطائرة") الذي ينتمي إلى "خطاب العِشْق". وفي لغة العِشْق، وخاصة في العامِّيَّة اللُّبنانية، تعني عبارة "شَبَكْ" شَخْصًا "بالحُبّ"، أي أوقعه قي حِبائل الحُبّ. هكذا فإنَّ العاشق، على الرُّغم من تَحَوُّله إلى كائن أثِيريّ كَـ"القُبلة الطَّائرة"، يتوقَّع أن يقع في "شِباك الحُبّ"، أي أنَّه يستعدّ، ومن دون مُقاوَمة، لاستقبال "شبكة الحُبّ" الَّتي سترميها إليه الحبيبة.

ونَجْزِمُ ختامًا، أنَّ "كتاب الورد" يتابع على صعيد اللغة الشِّعريَّة والإلهام والصُّور المواضيع "السعقليَّة" نفسها، وأن انتقالَه إلى النَّثر لم يُشَكِّل بَتاتًّا،

انقلابًا أو ثورة في كتابته الشِّعريَّة. وبما أن التَّغيير لم يُصِبْ إلاَّ المستوى الشَّكْلِيّ المَحْض، ظلَّ التَّصَوُّر الشِّعري هو نفسُه.

3. الخماسيّات

في هذه القصائد الصَّغيرة ذاتِ الشَّكل الثَّابت والتي تدور حول الموضوعات نفسها التي سبق أن صادفناها في دواوين أخرى، نَرَى الشَّاعر، بعد أن خَبَرَ الحياة ونضج، يميل إلى إخصاب مَوْضُوعاته بالحِكْمة والتَّأَمُل، فتتحوَّل القصائد إلى "حِكَم" حقيقة فائقة البلاغة.

ما نَوَدُّ إبرازَه هو هذا الجانب التَّأَمُليّ و"الحِكميّ" لأنَّه يشكّل بنظرنا الإضافة التي تُمَيِّز "الخُماسيَّات" عن الدَّواوين الأخرى وتبرّر اعتماد شكلها المختزل.

يكتسب الفخر - وهو موضوع عَرَفَه العَرَب قَبْلَ الرُّومنطيقيِّين الأوروبيِّين - الَّذي طبع شعر سعيد عقل كُلَّه، صفةً أكثرَ طَلاوةً في الخُماسِيَّات، وأكثر تنافذًا بين الشَّاعر والشِّعر.

يهواني الشِّعرُ وأَهْواهُ
انًا يرى غَزَّارتي قَفْرا
فيتهاوى فَوْقَها سِحْرا
ومَرَّة تَفْرَغُ كَفَّاهُ
يَغْمِزُني أغدو أنا الشِّعرا.

تزخر هذه الأبيات بالاستعارات الَّتي تقوم بوظيفة تشخيص الشِّعر بِقَدْر ما تحوّل الشَّاعرَ نفسَه إلى شعر. يتوصَّل الشَّاعر، في هذه الأشطر القليلة، إلى رواية مأساته كاملة: قدرته الإبداعيَّة وعجزه عنها، شَغَفه بهذا الكائن المُجَرَّد الَّذي هو الشِّعر، اللَّحظة المنتظرة والهاربة الَّتي يذوب فيها بشعره لِيُصْبحَ وإيَّاه كِيانًا واحدًا لا يتجزّأ.

وفي إطارِ هذه الرُّؤية نفسِها لعلاقته بالشِّعر، يدفعه الفخر إلى إضفاء صِفةٍ إلَهيَّة على شعره.

ذاتَ ضُحًى من أزَلْ
وَ كفُّه لم تَزَلْ
تَنحتُ بعضَ الجِباهْ
كنتُ فكانَ الغَزَلْ
وكان شِعْرُ إلَهْ

هنا، أيضًا، يأتي التَّحوّل ليبعثَ الحياة في الكِيانات الجامدة (الضُّحى، الكَفّ...)، وهو الإطار الَّذي يولد فيه شعره المَطْبوع بِهذا الأزَل. ويخلق تكرار "كنت فكان... وكان" الانطباع بتزامُن وُجُود الشَّاعر ووجود شعره، وأيضًا وجود نَوْعٍ شعريّ هو "الغَزَل". هذا التَّزامن الَّذي يعزّزه التَّقارُب التَّركيبي، "كنت فكان"، وحرف "فـ" الَّذي يُدخل فكرة السَّبَبيَّة، يجعل من الشَّاعر خالِقًا فِعْليًا لِنَوْع "الغَزَل". ولكي يكون هذا الوجود (وجود الشَّاعر وشعره) على صورة اللَّحظة الَّتي خُلق فيها، يجب أن يكون "شعرُ إلَه". إنَّ اختيار بِنية الإضافة بَدَلاً من ياء النِّسبة ("شِعْرٌ إلَهيٌّ") جاء بليغًا من قِبَل الشَّاعر الَّذي يريد أن يَحْتَكِرَ لِوَحْدِه الصِّفة الإلَهيَّة. هذا التَّوق إلى المُساواة بالله هو مَيْل رومنطيقيّ قديم وُلِدَ مع روسّو بشكلٍ خاصّ. يُعطي سعيد عقل، مُمَثِّل الرومانسية "الشَّكلانيَّة" بحسب أدونيس[122]، لِهذا الميل قُوَّة اندفاعه. هكذا يظهر، وفيما يكتمل فِعْلَ الخَلْق، شاعر-إلَه يودّ بشعره الغَزَليّ إتْمام هذا الإبداع الكَوْني[123].

(122) أدونيس، "مقدمة..."، م.س..، ص 91-97.

(123) انظر أطروحتنا *Said Aql, poète et penseur*.
Université Jean Moulin, Lyon III, 1979, "Les thèmes théologiques", pp. 225-243.

وليس موضوع الفخر دائمًا التجربةَ الشِّعريَّة بذاتِها بل يتجاوزها لِيَشْمَلَ التَّجربة الإنسانيَّة العاطفية.

معي قُبْلةٌ تُشتهى
معي الحبّ، شمسًا شَتاتْ
أُوَزِّعُني كَهِباتْ
كأنّي أنا المُنتَهَى
أَشُدُّ إليَّ الجِهاتْ

في هذه "الخُماسيّة"، تقوم الاستعارة أيضًا بالتَّأسيس لِوَحدانيَّة كِيانه العاشق. والقصيدة الَّتي تبدأ بأستعارة (حبّ = شمس شَتات) تتضمَّن تشبيهًا يُعِيدُ إنتاج صورة الشَّتاتْ: "أوزِّعني كَهِبات"، "كأنّني أنا المنتهى...". لكنَّ هذين البيتين (الثَّالث والرَّابع) اللَّذان يشتملانِ على التَّشبيه، يُقيمان مع البيتين المُحِيطين (الثَّاني والخامس) علاقات مَجازِيَّة. إذا كان بيت "أُوَزِّعُني كَهِبات" يُعيد، كما ذكرنا، إنتاج صورة تشتُّت الشَّمس المعبَّر عنها في البيت الثَّاني، فإن بيت "كأنّني أنا المُنْتَهى" يتوسَّع في البيت الخامس، "أَشدُّ إليَّ الجِهات" فتُصبح استعارةً مَغْزُولة (Métaphore filée).

هكذا، ومن وراء الاستعارات والتَّشابيه، تولّد صورة تباينيَّة فائقة الجَمال بين "التَّشَتُّت" من ناحية و"الانجذاب" من ناحية أخرى. فيُصْبِحُ الشَّاعر العاشق الَّذي تمثّله حركة متناقضة توسّع/انحسار نقطة ٱلتقاء هذه التَّقاطُعات والاختلافات، ونقطة ٱنطلاق وعودة كلِّ الأشياء. لم تَلْقَ "مَرْكَزِيَّة الأنا" الرُّومنطيقيَّة تعبيرًا أفضل منه، لكنَّ هذه الأنا المتفاخِرة والمتكبّرة والنَّرْجِسِيَّة تعرف أيضًا، كيف تتواضع أمام الله، مَصدر إلهامها وَوُجُودها.

إمْسَحْ عليها جَبْهتي بالسَّنى
رَبِّي ولَيَخْنُ عليها بَهاكْ

كما على شادِيهِ يَحْنُو الأراكْ
شَقِيتُ؟ لا عَليَّ، سُكري أنا
بأنَّك اللهُ وأنِّي أراكْ.

يحمل فعل "إمسح" في البيت الأوَّل معنى "الدّهْن" ومنه يُشتقُّ ٱسمُ المسيح أي الَّذي "يمسح" الخَطايا. ويقوم التَّشبيه في البيتين الثَّاني والثَّالث بِخَلْق عَلاقةِ المُحاكاة بين العُصْفُور الَّذي يَشْدو على الشَّجر والشَّاعر الَّذي ينشد الله. غَيْرَ أنَّ هذه الصُّورة تذكِّرنا بـ"المُراسَلات" العَمُوديَّة البودليريَّة حيث العالم الأرضي يُحِيلُ رَمْزيًّا إلى العالم الماورائيّ المثاليّ. ويلتَحِقُ بالبيت الرَّابع بشكل غير مُباشر، وبِفَضْلِ عبارة "شَقِيتُ"، البيت الأوَّل وخاصة فعل "إمسح" ذلك أن هذا "المَسْح" الإلَهيّ يَرْمِي لِتَخْليص البشر من شَقائهم. يحتمل عقل، بصفته مسيحيًّا مؤمنًا، شقاءَه لأنَّ سعادته تكمُن في اقتناعه بأنَّ الله موجود ويَراه. لكن فِعْل "رأى" يَحْمِلُ هنا معنىً ميتافيزيقيًا يذكِّرنا بِرُوسُّو أيضًا: رؤية الخالق من خلال الجَمال، ورَوْعة الخَلْق. أمَّا كلمة /سُكْري/ ونظرًا لحقلها الدَّلاليّ، فهي تحمل معنى "السُّكر" الرُّوحيّ والانتشاء أمام الله. وعلى الرُّغم من هذا التَّواضع أمام الكائن الأعلى، تتأكَّد "أنا" الشَّاعر في تجربة فَرْدِيَّة وفريدة. ففي تَوْقِهِ إلى مُلاقاةِ الله والامتلاء به، يَنْزِعُ الشَّاعر إلى الفناء:

لفتةٌ لي منكَ تُبني
فَوْقَ ما اللَّيلُ حَكَى
فوق ما الحبُّ شَكا
رَبِّ، أفرِغْنيَ مِنِّي
أنا، وٱمْلأْني بِك.

يستوحي عقل البيتين الأخيرين من المسيحيَّة سواءٌ أكان ذلك على مستوى الصُّورة أم المفردات. إنَّ سِرَّ القُربان لدى المسيحيّين يحقِّق العمليَّة المُزْدَوجة

وهي الامتلاء بالمسيح-الإلّه وإفراغ النَّفْس من صَغائرِ البَشَر (عَبْرَ الاعتراف). إلاّ أنَّ اللَّفتة الإلّهيَّة المُرْتجاة هِيَ بالضَّبط "النِّعمة" الَّتي ينتظرها أيُّ مؤمن من خالقه. تبقى صورتا "الليل" و"الحُبّ" اللَّتان يسمح تماثلهما على الصَّعيدِ التَّركيبيّ بفهم دلالتهما بالنِّسبة إلى ما يُمْكِنُ لِهذه "اللَّفتة الإلّهيَّة" أن تبنيَه على ما "يَحْكيه" الأوَّل، ويشكو منه الآخَر. في إطار الحَقْل الدَّلاليّ الدِّيني الَّذي يؤسِّس لفكرة النِّعمة والتقرُّب الإلّهيَّين، (سِرَّان كبيران من أسرار الدِّين المسيحيّ)، يُحيل "الليل" و"الحبّ" بشكل تَعارُضِيّ إلى "الإنسانيّ": فاللَّيل يُحيل إلى العَتَمة والظُّلْمة، إلى الجَهْل والعَدَم اللَّذين يتخبّط فيهما الإنسان، فيما "الحُبّ"، وهو من بقايا الإلّهيّ فينا، لا يَمْلِكُ إلاَّ أن يشكوَ إزاءَ بؤس الحال الإنسانيَّة. وعلى هذا الجهل وهذه الشَّكوى الإنسانيَّة، يستطيع الله بِـ"نعمته" أن يَبْنيَ شيئًا "راسخًا" وخالدًا. يكتسب هذا الفعل عَبْرَ قيمته الدَّلاليّة (البناء - الرُّسوخ) واستعماله اللاَّزم دلالةً أوسعُ وأكثرُ تجريدًا وإطلاقًا على غِرار صورة "الباني" الَّذي هو الله[124].

بذلك يتوصَّل الشَّاعر، في أبيات قليلة إلى تلخيص المأساة الكاملة لكلِّ مؤمن، وتجربته الإيمانيَّة.

غَيْرَ أنَّ التَّأثير الأبيقوريّ لِعُمَر الخَيَّام الذي تقترب رُباعِيَّاته - ولو اقتصر ذلك على الشَّكل - من "خُماسيَّات" سعيد عقل، يظهر في بعض الخُماسِيَّات حيث يأخذ الحِوار مع الله شكل قَرْع كأسَين:

اللَّيلُ زَهْرُ آس

رَبّ، ٱشْرَبِ الهَنا

مَعِي كَبَعْضِ ناسْ

---

(124) هذا التَّأويل اللأهوتيّ مستوحى من تصوّر سعيد عقل اللأهوتي الذي عالجناه في أطروحتنا، م.س.

وٱنْدَقَ بي أنا

كاسٌ وأنتَ كاسْ

هذه الصُّورة الأبيقورية لِرَبٍّ نديم في ليلة سكر يَشْرَبان فيها الهناء، ليس فيها أي نجاسة، بل هي تعبّرُ عن رَغْبة في التَّقَرُّب من الله قُرْبًا مكانِيًّا وكذلك رُوحيًّا. فعلى الرُّغم من استعادته للمَوْضوعات "النُّواسِيَّة" و"الخَيَّامِيَّة" (شاعران كبيران تَغَنَّيا بالخَمْر واللَّذَّة والسُّكر)، يجيز سعيد عقل لنفسه تحويل المضمون، فلا يسكر بالخَمْر بل بالهَناء.

أخيرًا، وفي رؤية تذكّر بِـ"رِهان باسْكال"، يدعو عقل الإنسان إلى تَرْك "أرضَ البَشَر" والمغامرة في "قلب الله":

تفاءَلِ ٱرْمِ النَّظَرْ

على المَدى التَّيّاهْ

مُتْ لا تَقُلْ أَوّاهْ

تَضِيقُ أرضُ البَشَرْ؟

غامِرْ بقَلْب اللهْ...

نرى هنا في آن معًا تأمُّلاً في الحالة الإنسانيَّة و"حكمة" أخلاقيَّة تدعو البشر إلى التَّخَلّي عن الخَيْرات الأرضيَّة والموت من دون تأوُّه (كما يريد "ڤينيي": "التَّأوُّه والبكاء والصُّراخ، إنَّما كُلُّها جُبْن") والتَّحلّي بالتَّفاؤل عَبْرَ الرِّهان على وجود الله. إنَّ صورة "المَدَى التَّياه" هي بالضَّبْط "قلب الله" الَّذي يجب المُراهنة عليه حتَّى لو كان علينا أن نَخْسَرَ هذه الأرض الَّتي تضيق بٱستمرار. لكنَّنا نجد هنا أيضًا التَّناقُضَ نفسَه بين رؤية منبسطة وأخرى متنحّية: الموت، التَّأوُّه، الأرض الَّتي تَضِيق من جهة، ومن جهة أخرى التَّفاؤل والمَدَى التَّيَّاه، وقلب الله. وبين هذين العالَمَين، "النَّظر" و"المحاولة" (رِهان باسكال)، جِسْرٌ للعُبُور.

يعبّر عقل عن هذا التّفاؤل الأصيل في تأمُّله للحالة الإنسانيَّة من حيث تنبعث ثقة عميقة في قُدْرة الإنسان:

النَّاسُ طَعْمُ الهَلَكْ
بَعْضٌ وطَعمُ الهَوانْ
أنتَ اْعْتَبِرْ بالفَلَكْ
هُمْ رَكَعُوا للزَّمانْ
لا تَرْضَ، ركِّعْهُ لَكْ.

ومن أجل جعل فكرة صِغَر البشر أكثر حِسِّيَّة وإلفةً، يَصَوِّر سعيد عقل "الهالكين" و"المحنَّطين" كائناتٍ عديمةَ الجَذْوى، متطفّلة كـ"طَعم" الهَوان والانحطاط. إزاءَ هذه الجُمُوع، ينتصب في متن القصيدة، الـ"أنت" الفريد والمتفاخِر الَّذي ينظر (يفكّر) في السَّماء - هذا المدى التَّيّاه - رافضًا أن يركع للزَّمان. ولا يجد كِبَرُ الإنسان العظيم، الذي "يفكّر" ويرفض الانحناء، صورة أفضل من تلك الَّتي تضع الـ"أنتَ" حِيالَ جميعِ الَّذين يتبعون غَرِيزيًّا أمثالَهم في انحنائهم للزَّمن.

يحاول سعيد عقل بأستمرار السَّيطرة على هذا الزَّمن الخانق أو إلغاءَه، فيقول:

وَيْكَ لا تَجْمَعْ زَمَنْ
سَنَواتٍ وشُهورْ
لم يكنْ، يومًا، سُطُورْ
شِعرُ طَيْرٍ مُفْتَتَنْ
عُمْرُكَ، اْجمعْهُ زُهُورْ

يخلق البيتان الأوّل والأخير تناقضًا بين "زَهْرٍ" و"زَمَن". فالأوّل مَحْسُوس، جميل، حيٌّ وفي متناوَل اليد، أمّا الآخر فهو مُنْفَلِت، ويذكّرنا

بإلحاحٍ بمُروره الَّذي لا بُدَّ منه. فبعد بُلوغ سن النُّضج، لا يريد الشَّاعر أن يَعُدَّ عُمْرَه بالسِّنين والشُّهور، بل هو يختار مقياسًا آخَرَ، الزُّهور. ولذلك يعطي مِثالاً "شعرُ طَيْرٍ مُفْتَتَن" الَّذي لا يمكن تقدير جَمالِه بعدد سُطوره (أبياته). هكذا، يُقيم التَّشبيه الضِّمنيّ بين شعر (الطَّير) وحياة (الإنسان) "الجَمال" كَوَحدة قياس للاثنين معًا: فكما أنَّه لا يمكن تقويم الأوَّل بعدد الأبيات، لا يمكن تقويم الثَّاني بعدد السِّنين.

يواصل الشاعر دعوته إلى العظمة، فيحث البشر على العيش بكرامة:

خبزُكَ آكْسَبْهُ وصُنْ
مِثْلما مَجدُكَ يُكْسَبْ
لا بأُحْبُولَةِ مَذْهبْ
عَنْكَبٌ، ويحكَ، كُنْ
كلَّ شَيْءٍ غَيْرَ عَنْكَبْ.

في هذه الحكمة العَمَليَّة، على طريقة لافونتين، يدعو سعيد عقل البشر إلى كَسْبِ عيشهم بِكَرامة من دون غِشِّ الآخرين أو خِدَاعِهِمْ. في البيتين الأوَّلين، يعطي التَّشبيه، بين "كَسْبِ الخُبْز" و"كَسْبِ المَجْد"، النَّشاطَ الإنسانيّ الأكثر نفعيَّةً، قيمةً أخلاقيَّة مساوية للمَجْد والعَظَمة. أمَّا صورة العَنْكَبُوت، رمز الحَشَرة العاملة الصَّبور والفَنَّانة نوعًا ما، وَفْقًا للتَّقليد الشَّعبي، فَيَتِمُّ تَبْخِيسها بشكل قاسٍ لإظهار آنْحطاطها وحَقارتها.

استطعنا بهذه الخُماسيَّات النَّفاذَ إلى منتهى "هُمُوم" شاعرنا الكبير وطريقة تلاعُبِه بالقلم والإلْهام بعد أن توقَّف عن الكِتابة. لكن، وكما لاحظنا سابقًا، لا يمكن تصنيف الخُماسيَّات تحت خانة "أعمال ثانويَّة"، بل هي تحتلُّ مكانة خاصَّةً في المستوى نفسِه الَّذي لأعماله الكبيرة. فالقريحة موجودة، وكذلك الفنّ أيضًا، أمَّا المضمون فهو يحتفظ دائمًا بالنَّكهة والسِّحر عينهما اللذين بعثا فينا الحماسة لِهذا الشِّعر.

ونَخْتِم مقاربتنا لِجماليَّة الصُّورة، جازِمين أن سعيد عقل هو شاعر الصُّورة بأمتياز حتَّى عند لجوئه إلى السَّرد، والتَّحليل والتَّفكّر. لا ترتاح قريحته الشِّعرية إلاَّ بعد استنفاد جميع الإمكانيَّات، فكلُّ شيء لديه شِعْريّ لأنَّ كلّ شيء لديه صورة. وكلَّما كان بناء الصُّورة مركَّبًا، تأكَّدنا من بلوغه الجَوانِبَ المَنِيعة من الإحساس، وذلك عَبْر لغة تُجيد تدبيرَ البَساطة والعمق معًا.

ومثلما يَرْفُض الرَّسَّام المَوْهُوب استعمال الألوان كما هي إلاَّ بعد أن يقوم بِمَزْجها وخَلْطها من أجل إنتاج لونه الخاصّ، لا يستعمل شاعرنا أبدًا الصُّورَ الخامّ، بل يَمْزُجها بِصُور أخرى حتَّى لا تكون مُجَرَّد أستعارة، لا مُجَرَّد تشبيه، ولا مُجَرَّد كِناية إلخ... بل حصيلة لتشابكها الغَنِيّ وتداخلها المَتِين. وقد سَبَقَ أن لاحظْنا ذلك في تحليلنا حيث الصُّوَر تَتَوافق وتتجاور وتتداخل مع أخرى لِتُعْطِيَ عن العالم المُرَكَّب صورة تكون بساطتُها الخارجيّة نتيجة بِنْية داخليَّة مُرَكَّبة.

على صعيد آخر، كشف تحليل جَماليَّة الصُّورة ملامحَ لِشِعْريَّة تُوَظِّفُ في فضائها العظمَة والغِبْطَة. فكُلُّ الصور الَّتي يزخر بها شعر عقل تُسْهِم في التَّعبير عن هذه الحالة البَوَّاحة حيث تنتفي تمامًا الإشارة إلى الموضوعات الأثِيرة لدَى الشِّعر الحديث، كالحزن واليأس، والتَّشاؤم، والتَّمزُّق الدَّاخلي... بل على العكس، تترجم هذه الصُّوَر مَيْلاً نحو مُطْلَقٍ من عظمة ومجد وفَرَحٍ وغِبْطة. وفي المَرَّات النادرة الَّتي تظهر فيها شُبْهةُ حُزْن، لا يكون ذلك أبدًا تعبيرًا عن حالةٍ نفسيَّة تَعْكِسُ مرارةً داخليَّة متجذّرة ووُجُوديَّة، بل رَنَّة موسيقى، أو انطباع يخلفه منظر طبيعيّ لا يَلْبَثُ أن يتحوَّلَ إلى فرح.

إنَّ الطبيعة الَّتي ألْتِمَسَها الشَّاعر مِرارًا ليست فُسْحةً للهُروب والاختباء، نُسِرُّ إليها بأسرارنا الحَمِيمة وأسبابِ قَلقِنا وضِيقنا، بل هي تُشارِكُ في ترجمة المَشاعر، في بهجة العُشَّاق، وتفرح لِفَرحهم لدى تأمُّلهم فيها. وبذلك، تُمكننا شعريَّة الفضاء السعقَلية من الوُلُوج إلى قلب متخيّل الشَّاعر وإيضاح آليَّة إبداعه الشِّعريّ وفِعْله.

الجُزءُ الثَّالث

الفضاء الشعري
عند سعيد عقل

مقدّمة

I ـ أبعـاد العظمة أو جدليّة تَخَطّي الذَّات

1- "المَجْدَليَّة" أو جَدَليَّة الرَّذيلة والفضيلة

2- "قَدْموس" أو الأبعاد الكونيّة لِتجاوُز الذَّات

3- "كما الأعمدة" أو جَدَليَّة الأنا والآخر

II ـ الغِبْطة أو الفَرَح الوُجُوديّ

1- مِساحة العناوين

2- الحبّ والمقدّس: جدليّة القرب والبُعْد

3- الإيروسيَّة (الإثارة الجنسيَّة): الاستحالة الأخرى

4- الطَّبيعة والعلاقات المثلَّثة

5- النَّرْجِسيّة والمُطْلَق: مقدّمتان لاجتيازٍ ما

مقدّمـــة

إنَّ الشِّعر، بما أنّه يتميّز بغياب العلاقات المَنْطِقيَّة (السَّببيَّة) والزَّمنيَّة، ينتظم في علاقات مكانيَّة من تَطابُقٍ وتدرُّج وتناقض وتَوازٍ[1]. عن الوظيفة الشِّعريّة، قال رومان جاكوبسون، الَّذي قام ببحث منهجيّ حول النِّظام المكانيّ في الأدب: "تكمن ماهيَّة التِّقنيَّة الفّنيَّة في الشِّعر، على كلّ مستويات اللُّغة، في إعادات متكرِّرة"[2]. وتدل "مُسْتَويات اللُّغة" و"الإعادات المتكرّرة" بالتَّحديد على وجود علاقات مكانيّة.

غير أنَّ هذه العَلاقات المكانيَّة، يضعها علم البلاغة العربيَّة في خانة البديع، وهو يعالج فيها القيمة التَّزيينيَّة في وجهيها تحت عناوين معبّرة تسلّط الضَّوء على وظيفة التَّحسين، "المُحَسِّنات المعنويَّة" و"المُحَسِّنات اللَّفظيَّة" على أنَّ الكل متوافقٌ أنَّ الصُّورة، ومهما كانت مُحَسِّنة، لا تكون ملائمة إلاَّ إذا تكرَّرت، ولا تتكوّن دلالتها إلاّ في الحقل الدَّلاليّ الَّذي وردت فيه.

يُعتبر سعيد عقل، إن من جهة معجبيه أو من جهة المندِّدين به[3]، مُهَنْدِسَ

---

(1) Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme Poétique*, "L'ordre Spatial" Ed. du Seuil, Coll. Points, Paris, p. 75.

(2) Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973, p. 23.

(3) نميّز بين نوعين من المندّدين بسعيد عقل: البعض يعتبر شعره مجرّد لعبة كلامية من دون عمق، والبعض الآخر يندّد ما يحتويه هذا الشعر من إيديولوجية قومية لبنانيّة.

اللُّغة الشِّعريّة، إذ إنَّ شغله الشاغل كان نقش الكلمة وصَقْل شكلها. وفي الواقع فإنَّ سعيد عقل من الشُّعراء المتذوّقين لِلْجَمال الَّذين يندر وُجودُهم في جِيله[4]، فقد أولى الفنّ - كبناء وإعداد وتركيب - الاهتمام الذي يستحقُّه من دون أن يبالغ في قيمته واستعماله. وهذا ما دفع أدونيس إلى الاعتراف له بمكانة خاصَّة به ومستقلّة في الشّعر العربيّ سمّاها: "الرومنطيقيّة الشَّكليَّة"[5]. لا ينكر سعيد عقل هذا الاتّهام عن نفسه - إن كان ثَمّة اتّهام - بل يقبله بطيب خاطر، ويُسر به مذكِّرًا بمَيله المُعْلَن إلى الهندسة قبل أن يصبح شاعرًا، ومؤكِّدًا أنَّ "الشِّعر، قبل كل شيء، هو شكلٌ وعملٌ على اللُّغة"[6].

يتميّز الفضاء الشِّعري السَّعقليّ بهندسة دقيقةٍ دِقَّةَ الهندسة الإيقاعيَّة في شعره. وتَكْشِف مقاربة منهجيَّة لأعماله الخطوط العريضة لفضائه الشِّعريّ. نُدرك هُنا البناء الشِّعريّ الَّذي يعتبر ڤاليري أن صعوباته "تُثَبِّط العزيمة نوعًا ما"[7] متأسِّفًا على "قِلَّة بحث الشُّعراء في البناء"[8]. فـ"ڤاليري" يميّز في اهتمامه بالهندسة الشِّعريَّة، بين بناء الشَّكل وبناء المَعنى. وفي ما يتعدَّى البناء المنطقيّ أو الزَّمنيّ الَّذي يُحِيل إلى الحقيقة المَرْجِعيَّة الفَوْريَّة، يلمّح الشَّاعر - بإدراك منه أو من دون إدراك - إلى علاقات في سلسلة تعاقُبِ المفردات تَكْشِفُ عن حقيقة أخرى تُقرأ إجمالاً من دون أخذ التَّنظيم البَيانيّ والسَّطْحِيّ للكلمات والجمل والمقاطع الشِّعريَّة بعين الاعتبار.

---

(4) نذكر من الشعراء المتذوّقين للجمال: "أمين نخلة".

(5) راجع، أدونيس، مقدمة الشعر العربي، م. س.، ص 96.

(6) حوار مع سعيد عقل، أيلول 1988.

(7) Paul Valery, *Variétés III*, Gallimard, Paris, 1936, p. 71 (à propos du "Cimetière marin").

(8) Paul Valéry, "Réflexions sur l'art", in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, mars-avril 1935, p. 74.

إنَّ شعر سعيد عقل، في أعماله الغنائيّة كما في سِواها، هو شعر "القِيَم" و"الكون"، وبعبارة أخرى أكثر دِقَّةً "قِيَم تستحوذ على الكون". إنَّ شعره البَوَّاح هو نشيد العظمة (كأخلاق) والغِبطة (كشعور). هاتان الكلّيّتان المعنويتان، على الرُّغم من عدم انفصالهما في نتاج سعيد عقل الشِّعري، تشهدان مع ذلك لغلبة إحداهما على الأخرى وَفْقًا لمُمَيِّزات كلِّ عمل. إذا كانت "الغبطة" كقيمة أخلاقيَّة تُسَيطر في دواوين الفترة الغنائيّة (رِنْدَلى، أَجْمل منك؟ لا، أجراس الياسمين، قصائد من دفترها، دُلْزى) فإن "العَظَمة" بكلِّ أشكالها، من اتّساع واُمتداد وفخامة وكَرامة وشرف وشجاعة وطُهر، هي المُسيطرة في الأعمال الَّتي ليست غنائيّة بكلِّ معنى الكلمة (المَجْدَليَّة، قَدموس، كما الأعمدة، وبعض الخماسيات) ولكن من دون أن تعني هيمنة الواحدة إلْغاءَ للأخرى.

سنتطرّق إذًا، إلى "الفضاء الشِّعريّ" على مرحلتين مع مُراعاة الأعمال. نتّبع في المرحلة الأولى سِياق موضوعة "العظمة" في "المَجدليّة" و"قَدْموس" و"كما الأعمدة" وبعض الخُماسِيَّات، وفي المرحلة الثَّانية نُعيد تكوين موضوعة "الغِبْطة" في الأعمال المَحْضِ غنائية.

I ـ أبعاد العظمة أو جدليَّة تخطّي الذَّات

1. "المَجْدَليَّة" أو جَدَليَّة الرَّذيلة والفضيلة

يُظهر هذا النَّصّ القصصيّ - المستوحى من فصل في الإنجيل يَسْرُد لِقاءَ المسيح بِمَرْيَمَ المَجْدليَّة - موضوعة الرَّذيلة والفضيلة، وهي موضوعة تطرَّق إليها الفِكْر الإنسانيّ منذ أمَد. وما كان لهذا النَّصّ الشِّعريّ أيّ قيمة مضافة لولا الهندسة الَّتي نَظَّمت عناصره وجمعتها.

تُفصِّل هذه القصيدة جدليّة الرَّذيلة والفضيلة، وهي مقسَّمة بِمَهارة إلى قسمين: قسم مخصَّص لانتصار الرَّذيلة الَّتي تجسّدها مريم المَجْدليَّة (من البيت

الأوَّل إلى البيت الخامس والخمسين أي في خمسة وخمسين بيتًا)؛ والقسم الآخر مخصص لانتصار الفضيلة التي يجسّدها المسيح (من البيت السادس والخمسين إلى البيت المائة وعشرة أي في خمسة وخمسين بيتًا أيضًا). فالبنية التَّضاديَّة هذه لا تَحْمِل أيَّ معارضة[9] أو تنازع. لسنا بصدد نزاع بصحيح العبارة بين الرَّذيلة والفضيلة، إنَّما بصدد تَذْجين حيث تنجح الفضيلة بالتغلُّب على الرَّذيلة وتحويلها إلى فضيلة. ولكنْ للقيام بذلك، قُسِّمَ الفضاء الشِّعريّ إلى قسمين متساويينِ جدًا ومتوازيين. تبقى مريم المجدلية الشَّخصية الرَّئيسيَّة في القسمين. ففيما تنتصر في القسم الأوَّل، تُخْفِقُ في القسم الثَّاني في جَرّ المسيح إلى الرَّذيلة.

غير أنَّ بعض التَّعارُضات الكامنة تظهر من خلال هذا التَّوازي، وتَصِلُ حتَّى إلى المستوى البَياني. فهذه التَّضادات الموجودة بوَفْرة في القسم الأوَّل، تُحتجب تمامًا في القسم الثَّاني. في الواقع، بدءًا من البيت الثَّاني، هناك تضادٌّ يقود مسار القِصَّة. ومع أنَّه لا يعبّر عن نِزاع مُعلَن، يضعنا هذا التَّضادّ في عالمٍ حيث ما إن تتراءى الأماني فيه حتَّى تفنى:

تَتَراءَى فيه الأمانيُّ

زَرْقاءَ

وتَفْنَى

عَبْرَ الرُّؤى

بَيضاءَ[10]

هذا التَّوازي المتناقض حسب تعبير جاكوبسون[11] بين تَرائي الأماني

---

(9) في المعنى اللساني لكلمة "تعارض" التي تعني الإلغاء.

(10) "المجدلية"، ص 43.

(11) Roman Jakobson, *Questions de poétiques*, op. cit., p. 290.

وفنائها الَّذي يشغل كلٌّ منها شطرًا كاملاً (الأوّل للتَّرائي والثَّاني للفناء) - وهو خاصِّيَّة القِصَّة التَّوراتيَّة وتعميمًا القِصَّة الإنجيليَّة - قد تَمَّ تخفيفُه من خلال الألوان "الأبيض" و"الأزرق" الَّتي ليست متضادَّة صراحةً إنَّما تُعطي انطباعًا بنوع من الاستمراريَّة المتناغمة، وإن كانت ارتداديَّة (من الأزرق إلى الأبيض، ثَمَّة عبور من اللَّون إلى اللاَّلون). وكما يَتِمُّ العبور من الأزرق إلى الأبيض من دون تَنافُر، يَتِمُّ العبور من التَّرائي إلى الفناء من دون انقطاع بِفَضْل حرف العطف "و" الَّذي يقيم حركة دائريَّة ومتكرّرة.

وفي السِّياق عينِه من التَّوازي اللاَّمُتَضادّ (أو المخفّف)، تظهر السَّماء والأرض في حالة شبيهة تشارك في فَرَح الحياة:

وإذا لِلحياة أُمنيةُ الحُبِّ

وللأرضِ

مَرْيَمُ المَجْدَلِيَّة[12]

بين هاتين الثّنائيتين "الحياة" و"الأرض"، "أمنية الحُب" و"مريم المَجْدليَّة"، تستقرّ تكامُليَّة روحيَّة-مادِّيَّة، فهما متّحدتان في عمليّة واحدة لامتلاك الأشياء: ومن أجل تجسيد صورة التَّوازي وتدعيمها، يُوزّعهما الشَّاعر مُناصفةً على شَطْرِي البيت:

وإذا لِلْحياة أمنيةُ الحبِّ ولـلأرضِ مَرْيَمُ المَجْدَلِيَّة

خالقًا بذلك توازنًا تعادُليًّا بين الرُّوحيّ (حياة - أمنية الحُبّ) والمادِّيّ (الأرض - مريم المَجْدليَّة)، بين المجرّد والمَحْسُوس اللَّذين يتكاملان في صورة التَّجسّد.

إنَّ مريم المجدليَّة، الَّتي يُفترض بها أن تُمثّل كما المسيح تجسيدَ الحُبّ، سوف تخفق في مَهَمَّتها وتتوجّه نحو التَّمَلُّك الشَّهْوانيّ والمَلذَّات. فمن خلال

(12) "المجدليّة"، ص 48-49.

هذا التَّصَوُّر لِلْحُبّ التَّملُّكيّ والمسيطر والفتَّان والمادّيّ، يخلق سعيد عقل فضاءً إنسانيًا تظهر فيه الأهواء المختلفة التي تُضْنِي الإنسان وتجعله عَدُوًّا للإنسان، كالسَّيطرة والفِسْق والذِّلَّة والطُّموح والشَّهوة وغيرها ... في علاقات لا تتَّصف بالتَّكامل وإنَّما بالتعارض والاستبعاد المتبادل.

وما إن نتجاوز المقدّمة، وتنتقل مريم المَجْدليَّة إلى العمل، حتَّى تكثر الأشكال المتضادَّة الَّتي تُبرز جدليَّة جهنميَّة من الصِّراعات بين الحبّ والمَلَذَّات، بين العَظَمة والدَّناءة، بين الطُّهْر والدَّنَس، إنْ على صعيد سُلُوك مريمَ المجدليّة أو سُلُوك الأشخاص الَّذين يُحِيطونَ بها.

فإذا الحبُّ
ذِلَّة النَّاس في الظُّلمة
يَنْدَى
في مَفْرِقِ الصُّبْحِ
غارا[13]

إنَّ التَّضادّ هنا لفاضح، إذ تتوزّع الثنائيّتان المتضادّتان، "الظُّلمة/الصُّبح"، "ذِلَّة/غارا"، على شطريِ البيت بتجانس. فالجماليَّة السَّعقليَّة تكمن في اجتماع المحسوس والمُطْلَق (الظُّلمة - ذِلَّة// الصُّبح - غارا). ففيما يخلق الشَّطر الأوّل صورة الشَّرّ، يخلق الثَّاني صورة الخير.

إلاّ أنَّ لعبة التَّعارض هذه أكثر تعقيدًا. وكما أنَّ "الظلمة"، ترجع إلى اللَّيل، كذلك يرجع "الصُّبح" من خلال حركة عَكْسِيّة إلى الضَّوء والوضوح. وتنعكس لعبة العِلَّة والمَعْلُول في الصُّورتين: الظُّلمة --> اللَّيل: معلول --> علّة؛ الصُّبح --> الوضوح: عِلَّة --> معلول. في الصُّورة الأولى، كانت العلّة

(13) "المجدليّة"، ص 53.

محذوفة بينما حُذِف المعلول في الصُّورة الثَّانية. هكذا، فإنَّ موضوعتي "الوضوح" و"اللَّيل" غير الظَّاهرتين في البيت يشار إليهما من خلال العلاقة المتضادَّة الظُّلمة/الصُّبح. في الثُّنائيَّة الثَّانية، تشير "غارا" مجازًا (كناية) إلى النَّصر والسُّموّ المتعارضين مع "ذِلَّة"[14].

إن الحبَّ والنَّاس - وهما فاعلا البيت - يبدوان كَكِيانَين متناقضين مُشْبَعَينِ بالذِلَّة في اللَّيل، ولابِسَين النَّصرَ والغارَ في الصُّبح. في هذا العالم المتناقض، حيث سيتمكَّن الشَّاعر تلميحًا بتسمية "الخدعة الجماعيّة" من خلال وصف السُّلُوكات المتنكّرة، تواصل مريم المَجْدليَّة، الَّتي وقعت في حَلْقة الشَّرّ المُفْرغة، مَهَمَّتها الهدّامة:

هدّمت كلّ وردةٍ منتقاةٍ

وابتنتْ

عَرْشَها

على الأنقاضِ

فعلى الرَّغم من وُجُودِ نوعٍ من التَّكامل المنطقيّ والزَّمنيّ والسَّببيّ المرسوم بين الشَّطرين حيث تشكّل الأحداث المذكورة في الشَّطر الثَّاني نتائج الأحداث المذكورة في الشَّطر الأوَّل، وذلك بسبب البنية السَّرديَّة للقصيدة، تكمن فَرادة البيت في التَّوازي المتضادَ الذي يضع الشَّطر بمواجهة الآخر. في الواقع تصف الثَّنائيَّتان "ابتنت/ هَدَّمت"، "عرش/ أنقاض" العمل الهدّام الذي تقوم به مريم المجدليّة التي بنت "عرشها على الأنقاض". في هذه الصُّورة، يتخلَّى سعيد عقل عن التَّوازي الشَّكْلِيّ الذي ظهر في الأمثلة الأخرى.

---

(14) سوف تستعاد صورة "الذلة" في الأبيات اللاحقة من خلال صورة "سعف الغار في انكسار".

يمكن تسجيل ظاهرتين في هذا البيت. تتعلّق الأولى بعبارة "وردة منتقاة" التي ليس لها أيّ معادل معارض معلَن. فعلى عكس رمزيَّتها التقليديَّة - الصَّفاء والبراءة - تُحِيلنا صورة الوردة إلى "الدَّنس" و"الأذى" اللَّذين تتّصف بهما مريم المَجْدَلِيَّة من خلال أفعالها، "هدّمت" و"أنقاض" وحتَّى "عرش" الذي فقد في الحقل الدَّلالي للبيت معالمه الإيجابيَّة. فالـ"دَّنَس"، وإن لم يذكره صراحةً، يصف فعل مريم المَجْدَلِيَّة.

أمَّا الظَّاهرة الثَّانية فتتعلّق بعُموميّة انتصار مريم المَجْدَلِيَّة الَّتي تسيطر من خلال "أذاها" على الفضاء الإنسانيّ بِمُجْمله. ومن أجل التَّعبير عن هذه السَّيطرة المعمَّمة، يترك الشَّاعر البنية المتساوية الَّتي تَمَّ فيها توزيع العناصر المتضادَّة مناصفةً على الشَّطرين بهدف مَدّ موضوعات "الشَّر" و"التَّهديم" على البيت بأكمله. تحتلّ الكلمات "هَدَّمت" و"أنقاض" المواقع الاستراتيجيّة في أوَّل البيت وآخره، بينما نجد العبارات الَّتي تحتفظ ببعض القِيَم الإيجابيَّة مُحاصَرةً في وسط البيت. وإذا اعتبرنا أنَّ "عرش" يَفْقِد في محيط الحقل الدَّلاليّ قيمته الإيجابيّة، فإنَّ الانتصار المعمَّم "لِلشّر" يكتسب أيضًا تفوُّقًا رقميًا: ثلاث مفردات سلبيَّة (هدمت - عرش - أنقاض) مقابل مفردتين إيجابيّتين (وردة منتقاة - ابتنت).

ومع أنَّها انتصرت في تجسيد الشَّرّ، فإنّ عدم الرِّضى يُضْنِيها، وجُنون السُّلطة يجعلها تتجاوز حدود المعقول:

ليسَ ترضى بما بهِ الظَّنُّ راضٍ

يعبّر سعيد عقل عن انتصار مَرْيم المَجْدليَّة بصورٍ يرتسم فيها اضطراب المشاعر، ويمتزج فيها الصَّفاء والدَّنس، وتسقط فيها الحدود بين الخير والشَّرّ خالِقةً بذلك جوًّا فَوْضَويًّا مُسْتَوْحىً بالتَّأكيد من سَدُوم وعَمُورة.

يطْهَرُ الطَّرْف، إن رآها على نَيّرِ عُهْرِ مُخُضَبٌ بِبَياضِ[15]

---

(15) "المجدليّة"، ص 53-54.

إن التّعارض طُهْر/عُهْرٍ، يستند بنجاح على الجِناس (صورة البديع المستعملة جدًّا في الشّعر العربي). لكنَّ العهر يخضّب بالبياض (البياض = الطّهر)، فمن مادّة للاشمئزاز يصبح طُعْمًا مُطهّرًا للأنظار. ويبلغ الالتباس أوْجّه، فيعتقد النّاس أنّهم بلغوا الحلم في الوقت عينه الّذي لم يبلغوا فيه إلاّ ربيعًا مُمَوَّهًا و"أفقًا أمـرًّا".

عانَقُوا الحُلْمَ

إضْحِيانًا

تَعَرَّى

عن ربيعٍ مُوهٍ، وأفقٍ أمرّا[16]

إنّه حُلم-سَراب يظهر، تارةً، مخضوضرًا وعَذْبًا، وسُرْعان ما ينكشف مُوهِيًا وأمرّا. تقدّم رمزية الصّحراء والسّراب أدوات وصف حالة النّاس اليائسة. لا شيء يعبّر عن وهم السّعادة العابرة أفضل من الصُّورة الّتي تمزج المُتَناهي (الاخضرار الأرضيّ = الربيع) باللامتناهي (الأفق المتعذّر بلوغه). وتستمرّ مريم المَجْدليّة في قَهْرِ النّاس والسّيطرة عليهم من أجل إنجاز صورة طبيعة لا إنسانيَّة:

سَعَفُ الغار دونَها في انكِسارٍ

وسَنَى التّاجِ

مُطْرِقٌ

في رُكُوعٍ[17]

يُعاد استخدام التّوازي في هذا البيت، إنّما من خلال التّرادف[18] هذه

---

(16) "المجدلية"، ص 56.

(17) "المجدليّة"، ص 58.

(18) Robert Lowth cité par R. Jakobson, *Questions de poétique*, op. cit., p. 236: "Les vers synonymes se correspondent en exprimant le même sens en des termes différents mais équivalents".

المرّة. يعبّر الشَّطر الثَّاني عن معنى الشَّطر الأوّل نفسه: "سعف الغار في انكسار..." (الشَّطر الأوّل)؛ "سَنَى التَّاج مُطْرِقٌ في رُكُوع" (الشَّطر الثَّاني). هذان الشَّطران يعبّران عن الذُّبول والذُّلّ والإطراق. تحكم البيت في هذين الشَّطرين حركة منحدرة، وكأنّي بها تريد التَّعبير عن تعميم ظاهرة الإذلال والدَّناءة والظُّلمة (إطراق الوضوح) من خلال بنية تكراريَّة إنْ على المستوى الدَّلاليّ أو التَّركيبيّ أو العَرُوضي.

يَتِمُّ التَّعبير عنِ الانتصار الأخير في بيت تُظهر فيه مَرْيَم المَجْدليَّة إزاء عِبادة النَّاس احتقارًا تامًّا كنتيجة لهذا الحبّ الشَّبقي والتملُّكي الذي مثَّلته وجسَّدته.

قَدَّسَتها العُرُوشُ

قَدَّسَها النَّاسُ

وداسَت على قُلوبِ الجَميع[19]

إنَّ التَّوازي التَّرادُفي في الشَّطر الأوَّل (قدّستها العروش، قَدَّسها النَّاس) يؤلّف مع الشَّطر الثَّاني (وداستْ على قلوبِ الجميعِ) بيتًا حقيقيًّا متضادًا على صعيد المعنى[20]. فالثُّنائيّ (تقديس/ احتقار) يشكّل مقطعين متعارضين، أحدهما يقود إلى السُّمّو (تقديس) والثَّاني إلى الانحطاط (احتقار). هذا الانتصار الكُلّيّ يُعبِّر عن نفسه من خلال تدرُّج تصاعُدِيّ: عرش --> النّاس --> الجميع. لم تعد مسألة عُهْر، وإنَّما تعميم للتَّكَبُّر، والغُرور والأنانيَّة العديمة الشَّفقة. فالصُّورة الأخيرة استعادة لتلك الَّتي مثَّلت بناءَ عَرْشها على الأنقاض.

مع إنجاز صورة مريم المَجْدَليَّة، يُنْهي سعيد عقل تصويره للفضاء الشِّرّير حيث عبَّرت علاقات من نوع مسيطِر/مسيطَر عن نفسها في توازيات، تارةً متعادلة، وطورًا متضادَّة وطورًا "تركيبيّة" من خلال بنىً متشابهة: تَوافُقٌ بين

---

(19) "المجدليّة"، ص 58.

(20) Roman Jakobson, *Questions de poétique*, op. cit., p. 236.

شَطْر وشَطْر، مَوْصُوف ومَوْصُوف، فِعْل وفِعْل[21]. إنَّ هذه الهندسة التي تُقرأ من خلال أبيات القصيدة هي خاصِّيّة غالبة في الفضاء الشِّعريّ السَّعقلي.

هذا التوازن "غير المستقرّ" الَّذي تؤمنه سيطرة الشَّرّ، سيتم إلغاؤه من خِلال ظهور المسيح. فالخاصِّيّة "الكليانية" للشَّغف المَجْدَليّ (وداست على قلوب الجميع) لا يمكن أن تحتمل فكرة عدم وقوع أحدهم في شَرَكها. فهي ستحاول إغواءَه. بَيْدَ أنَّ العلاقة التَّنازُعِيَّة بين المسيح ومريم المَجْدَليّة لا تتّخذ أبدًا منحًى صِراعيًا، فالفضيلة الَّتي يمثّلها المسيح لا تدمّر الرَّذيلة، إنَّما تستوعبها وتدجّنها.

فأمام مُغْرِيات مريم المَجْدَليّة الأبيقوريّة والإغوائيّة:

وَدَعَتْه
إلى التَّمتّع بالأيّام
قبلَ الخريف، قبل الزَّوالِ!
عَلَّلَتْه
بأن تُهَزْهِزَهُ في الحِضْنِ،
آناً،
ومَرَّةً في الجُفون[22]،

يبدي المسيح رَفْضًا نيتْشَوِيًّا:

فإذا الرَّدُّ من يَسُوعُ
جُفونٌ
تتسامى

(21) Roman Jakobson, "*Questions de poétique*", op. cit., p. 237.

(22) "المجدليّة"، ص 81-82.

و جَبْهَةٌ

تتعالَى[23]

وينتهي بجعلها تلاحقه حتَّى ترتمي على قَدَميه متوسّلةً[24]، معيدةً بذلك، بشكل معكوس، مشهد النَّاس الذين جاؤوا يرتمون على قدميها.

وارْتَمَتْ زَهْرَةُ اللذائذ

هَيْمَى

عند رجلي يَسوع[25]

إنَّ صور القسم الثَّاني على علاقة تَعارُض مع القسم الأوَّل: فتلك الَّتي رغب بها الرِّجال واشتهَوْها ستسعى وراء المسيح، وتلك الَّتي أغْوَتْ الرِّجال ستُغْوَى، والَّتي زحف الرِّجال عند قدميها ستزحَفُ عند قَدَميْ يسوع[26]. إلاّ أنَّ الفضاء النَّصّيّ للقسم الثَّاني خالٍ من الصُّور المتضادَّة ومن الصُّور المتوازية الَّتي تولّد السَّيطرة. ولكي لا يُظهر الفضيلة كنقيض للرَّذيلة، ألْغَى سعيد عقل بِمَهارة كلَّ شكل تناقضيّ بين يسوع ومريم المجدليّة على صعيد اللُّغة كما على صعيد الصُّورة. وهكذا أُنجزت هندسة "جَدَليَّة الرَّذيلة والفضيلة" في رؤية لا تَنازُعيَّة، إنَّما مِطْواعة، سلميّة ومتسامحة.

ليست "المَجْدَليّة" مجرَّد حكاية شعريَّة لحادثة إنجيليَّة، إذ نجد فيها

---

(23) "المجدلية"، ص 84.

(24) تجب المقارنة مع جملة برنانوس: "زحفت نحوه، وشعرها مسدل ويداها إلى الوراء، أكثر توسّلاً من عينيها الممتلئتين قلقاً".

(25) "المجدليّة"، ص 85.

(26) في الرؤية السعقليّة، لا وجود لمفاهيم منحطّة في وصف إذلال مريم المجدليّة. فهو يقول في "بيانه التبادعي": "على الإنسان أن يتصاغر أمام الله حتّى الزوال".

الخطوط العريضة الَّتي تؤسّس لشاعريَّة الشاعر وأخلاقيّته الَّتي فصّلتها أعماله اللاَّحقة. يطوِّر سعيد عقل هذا الرَّفض للحُبِّ-الهوى، المُدَمِّر والمُهين، من أجل حُبٍّ صافٍ ومخلّص، في أعماله الغنائيَّة الَّتي يستبعد فيها القلق والهوى. نجد أيضًا هذا السَّعْي للعظمة وسُمُوّ الرُّوح في الأعمال الأخرى ("قدموس"، "كما الأعمدة"، و"الخُماسيّات"، وحتَّى في أعماله الغنائيّة). أمَّا الفضاء الَّذي ينتظم وفق توازيات وتعارضات وتدرّجات بارعة، فسنجده يكتمل في أمكنة أخرى. ففي باكورة أعماله، قدّم لنا سعيد عقل مفاتيح نهجه وأُطُرِه الأخلاقيَّة وجماليَّته المُقْبِلة.

2. "قدموس" أو الأبعاد الكونيّة لتجاوز الذَّات

لن نتطرَّق هنا إلى الخاصّيّة الدّراميّة والمسرحيَّة للعمل. فهذا الجانب سيبقى تجربة من دون مستقبل[27]. إلاَّ أن العمل يَكْشِف عن جوانب أخلاقيّة وشاعريَّة لدى سعيد عقل. وإذا تم إبراز جَدليّة الرَّذيلة والفضيلة في "المَجْدَلِيَّة" بوَساطة أشكال التَّضادّ والتَّوازي، فإنَّ هذه الأشكال عينها تبقى تتحكم، في ما يتعدّى الوطنيَّة المُعْلَنة للقطعة المسرحية، بميل الإنسان إلى بُلُوغ المطلق من خلال التَّجاوز المستمرّ للذَّات. وكل شخصيّات "قَدْموس" تحرّكهم هذه الطَّاقة الَّتي تدفعهم إلى تجاوز ذواتهم وتحقيقها وإنجازها. مرّة أخرى، يَتِمُّ هنا إقصاء أيٍّ نوعٍ من أنواع القَلَق. فالإنسان السَّعقلي هو كورنيليّ معاصر (نسبة إلى الكاتب المسرحيّ الفرنسيّ بيار كورنيي)، هَمُّه الوحيد بلوغ مثال أعلى واحد وحقيقيّ.

في مقدّمة هذه المسرحيَّة الَّتي تحمل عنوان "لبنان، وطن للحقيقة"، ومن خلال مجموعة من الثَّوابت التَّاريخيّة والفلسفيّة والأخلاقيّة التي تدعم ضَرورة

---

(27) يشكّل "قدموس" محاولة إدخال الكتابة المسرحية الدرامية في الأدب العربي. إلاّ أن هذه المسرحية لن تعرف طريقها إلى الخشبة.

وُجود لبنان، يرتسم خطاب يَكْشِفُ عن النِّظام الأخلاقيّ الَّذي يَدِين به الشَّاعر، عن خيال يُغَذِّيه الإيمان بعظمة الإنسان وسُمُوّه الأخلاقيّ والفكريّ.

ومن خلال تعريفه لفعل الإنسان كتحقيق لِذاتِه الإنسانيَّة[28]، ينتهي إلى التَّأكيد بأن التطوّر الإنسانيّ هو "عَجِيج كدٍّ في السَّير صعدًا من غَباوة المادَّة إلى وَعْي العقل"[29]. ويلخِّص سعيد عقل هذا التَّصوّر التَّطوُّري-المثاليّ في صورة شاعريّة: "نَغْتَرِبُ إلى الفَوْق"[30]. إنَّ هذا المَيْلَ نحو المُطْلق يسمح له بالقول إنّ الإنسان أصبح منذئذٍ "سَيِّد القَدَر"[31]. ومن هذه الثّقة بالإنسان، يستمدّ ثقته بلبنان الذي تشكّل مهمته "فعلاً متنوّعًا ولكنَّه، على كلّ حال فعلٌ، فعلٌ لا يوقف"[32].

من خِلال بعض هذه التَّعابير يمكن قراءة تصوُّر أحاديّ وإرادَويّ البعد، يسيطر فيه العقل والفِكْر اللَّذان يُذَلّلان الضَّعف ويَكْبَحان الأهواء. وكذلك لا نستغرب عدم وجود علامات وَهَن أو إحباط أو ضعف في أعمال سعيد عقل، إنَّما روعة الذُّهان الهَذَياني لأقصى أنواع العظمة والقوّة والحيويّة والطَّاقة والسُّمُوّ. ألم يذهب بالقول إن إحدى وظائف الإنسان هي "إنجاز خلق الله؟"[33].

في "قَدْمُوس"، لن نتوقَّف عند الحَبْكة أو الحقيقة الأُسطوريَّة، إنَّما سنعالج نفحة العظمة والمُطْلَق الَّذي تجتازه. هذه الحقيقة الأخرى (النَّفحة...) الَّتي يمكننا وصفها بخاصِّيّة سعيد عقل لأنّها موجودة أيضًا، في أعماله الأخرى. وكما يقول

---

(28) "قدموس"، المقدّمة، ص 12.
(29) "قدموس"، المقدّمة، ص 13.
(30) "قدموس"،المقدّمة، ص 14.
(31) "قدموس"، المقدّمة، ص 15- 16.
(32) "قدموس"، ص 22.
(33) مقابلة مع سعيد عقل في العام 1978.

بول ريكور "رُبَّما ينبغي إلغاء الإحالة إلى الواقع اليوميّ لينعتقَ نَوْعٌ آخرُ من الإحالة إلى أبعاد أخرى من الواقع"[34]، مؤيّدًا بذلك نظريَّة جاكوبسون المتعلّقة بالوظيفة الشِّعريَّة كإسقاط لمبدأ التَّرادف من محور الاختيار على محور النَّظم[35]. سنحاول، في ما يتعدَّى حَبْكة "قَدْمُوس" (الواقع المَرْجِعِيّ حسب بول ريكور)، استخراج الصُّور الَّتي تسكن محور الاستبدال أو الانتقاء وإعادة تنظيمها في حَبْكة أخرى ("الأبعاد الأخرى للواقع" الَّتي تكلَّم عليها بول ريكور أيضًا) أكثر ذاتيَّة والَّتي تخترق العمل بكلّيَّته.

إنَّ البيت الذي يُنْهي به سعيد عقل ديوان "قدموس" يُشكّل نافذة على فضاء ومكان غير محدودين:

نَحْمِلُ الأرْضَ، إنْ نَشَأْ، فَوْقَ كَفَّيْنِ

و نَمْضِي كَرِيشَةٍ في الرِّيحِ![36]

تكمن قيمة هذه الصُّورة في التَّوازي المتضادّ الَّذي تَحْمِله: القوّة والكُتْلة والجُمُود ("نَحْمِل الأرض (...) فوق كَفَّيْنِ") في مقابل الحَرِكة وانعدام الوزن والمادَّة ("نمضي كَرِيشة في الرِّيح") الَّتي تنتج الصورة المناقضة لقُوَّة خفيفة وفَعَّالة. وإذا بأسطورة أَطْلَس تستعاد في رؤية مَعْكُوسة[37]: لم يعد حمل الأرض عِقابًا بل هو صادر عن إرادة ("إن نَشَأْ")، ولم تَعُدِ الأرض تُحمل فوق الظَّهر إنَّما فوق الكَفَّين. تتكرَّر عبارة "إن نَشَأْ" عِدَّة مَرّات في الخِطاب السعقليّ وكأنّي به يشدّد على هذه المَشِيئة الَّتي لا تتزعزع والَّتي تحدّد الفعل الإنسانيّ في حُرِّيّته. وأخيراً تلتقي في هذا البيت صور المُتَناهِي (الأرض) مع اللاَّمُتناهي (الرّيح).

---

(34) Paul Ricœur, *La Métaphore Vive*, Seuil, Paris, 1975, p. 187.

(35) Roman Jakobson, *cité par Paul Ricœur*, op. cit. p. 186.

(36) "قدموس"، ص 169.

(37) Edith Hamilton, *La Mythologie*, Marabout Université, 1962, p. 73.

فبإنهائه مسرحيَّته بكلمة "الرِّيح" ذاتِ المدلولات المتعدّدة، إنَّما أراد تدعيم الفكرة البروميثيوسيَّة[38] بالنَّفاذ إلى المُطْلَق.

تتكرّر في المسرحية الصُّوَر الَّتي يتقارب فيها المتناهي واللاَّمتناهي، وذلك لإعطاء المتناهي بُعْدًا لا مُتَناهِيًا، أو لإضفاء أصداء مطلقة على فعل ما:

والأساطيرُ حَوْلَ ضَرْبَتِهِ تُولَدُ

في الصَخْرِ، في الرُّبى، في العُصورِ

تعرف العناصر المذكورة في هذا البيت تدرُّجًا من المحدود إلى اللاَّمحدود (صخر، رُبَى، عصور). ولكن إذا كان العبور من "الصَّخر" إلى "الرُّبى" ينتمي إلى النَّوع عينِه، أي المكان الماديّ، فهذا لا ينطبق على "عصور" حيث ننتقل إلى المجال الزَّمنيّ الَّذي يعبّر عن الأبدية والأزلية (العصور القادمة والعصور الزائلة) ونَرْجِع بذلك إلى شرح سعيد عقل لكلمتي "أزل" و"أبَد" اللامحدودين[39].

وفي المنظور عينه، يصف سقوط التِّنّين بعبارات تُعطي السقوط أبعادًا أسطوريّة:

أنا أحسَسْتُ عند وَقْعِ الجَناحَيْنِ

صُراخًا من عالَمٍ في أنهيارِ[40]

ولكي يضفي على الضَّجيج الَّذي يُحْدِثه "وَقْع الجَناحَينِ" بُعدًا هائلاً، جعل الصُّورة تُبنى على تماثُلٍ مع الضَّخامة، "عالم في أنهيار"، بغيةَ الإيحاء بالنِّهاية الأُسطوريَّة للعالم. وحتَّى عندما يتعلَّق الأمر بصورة عادِيَّة بعض الشَّيء، إذ يطرح

(38) Ibid. p. 76.

(39) راجع أطروحتنا، م. س.. ص 225، وكتاب لواء شكور "سعيد عقل شاعر المعرفة والجمال، دار الأخطل الصغير، 2006.

(40) "قدموس"، ص 148.

موضوع بقاء لبنان واللُّبنانيّين، تكتسب كلمة "نَبقى" في الحقل الدَّلاليّ البروميثيّ دلالة وجود أبديّ:

سوف نَبْقى يَشاءُ أم لا يشاءُ الغَيْرُ فاصْمُدْ، لبنانُ، ما بكَ وَهْنُ!
سوف نَبْقى! لا بُدَّ في الأرْضِ من حَقٍّ وما مِنْ حَقٍّ، لم نَبْقَ نَحْنُ[41]

إنَّ موضوعة الإرادة تستعاد هُنا، إنَّما في مظهرها السَّلْبِيّ: رفض لِكُلِّ إرادةٍ غيرِ الإرادة الذَّاتيّة، ممارسة الإرادة لا يمكن أن تكون إذْعانًا لإرادة الآخرين. بَيْدَ أنَّ هذا التَّأكيد ليس مطلقًا، ويندرج تحت مبدأ الحقّ في البقاء، هذا البقاء الَّذي يستمدّ جوهره من الحَتْمِيَّة الأبديّة للعدالة. فالعدالة بالنِّسبة إلى سعيد عقل ظاهرة مطلقة وغير نسبيَّة.

في المرّة الأولى الَّتي يلتقي فيها قدموس بمِرَى، المؤتمنةِ على أسرار أخته أوروبّ، بعد أن خطفها زوس، يتساءل مع أيِّ مِرى يتعامل بعد أن شكَّ بنزاهتها، وارتاب مِن مَوقفها إلى جانب أوروبّ وزوس. وفي هذا التَّخمين يبرز حكمٌ قيميٌّ يصنّف الكائنات وَفْقَ نماذجِ العظمة والدَّناءة:

مَنْ تُراني مُرجِّحًا حين أختارُ: مِرى الشُهْبِ أم مِرَى الأوْحالِ؟
صَفْحَةً تَعْبَقُ الكَرامةُ مِنْها أم صِراطًا يَجري وراءَ الضَّلالِ؟[42]

في هذا التَّوازِي التَّعادُليّ المتضادّ يبرز تصوّرٌ للإنسان حيث لا وجود للمواقع الوَسَطِيَّة: إمَّا الارتفاع وَلَمَعان الشُّهب وعَبَق الكرامة، وإمَّا الأوحال والضَّلال. بَيْدَ أنَّ هذا التَّوازي يُبدي علاقة تماثُليَّة بين الكرامة والشُّهب وأخرى بين الأوحال والضَّلال. فالصُّورة المكانيَّة للكرامة هي الارتفاع واللَّمعان والفضاء اللاَّمحدود، بينما مِساحة الضَّلال تتَّخذ صور البشاعة والقذارة والسَّفالة. يلمّح

(41) "قدموس"، ص 127.
(42) "قدموس"، ص 111.

سعيد عقل، وإنْ لم يَقُلْه صَراحةً، فيُوحي بفكرة التَّعارُض بين الأعلى والأسفل، وهذان يشكّلان مِساحة النَّفاذ إلى سِرِّ المطلق كأرتفاع وعُلُوّ.

ومعَ أنّه واعٍ أنَّ السَّعي وراء السُّمُوّ ليس من صفات البشر، فإنَّ صَحْوَه الكورنيليّ يَكْشِف له عن المِيزة "المستحيلة" لِبَحثه الّذي يمكن أن يحقّق ذاتَه من خلاله:

... أنا جِئتُ أطلُبُ المُسْتَحيلا[43]

وبِطَلبه "المستحيل"، يَصِفُ البطل نفسَه بِـ"المُستحيل" ("أنا... المستحيلا"). يتحوّل الإنسان السعقليّ نفسه من خلال بحثه عن المطلق إلى كائن مطلق أيضًا حيث يتطابق الكائن مع الموضوع، وتنتقل مِيزات الموضوع إلى الكائن. وبذلك يتحقّق التَّنافُذ الضِّمنيّ الَّذي هو شرط كِيان الإنسان حسب تصوُّر سعيد عقل. في هذه العلاقة التَّماثُليَّة، لم يَعُدِ النَّموذج مجرَّد مُشَبَّه به، إنَّما يَمْلِك الأهليَّة لتحرير هذا البُعد الآخر للواقع الَّذي تكلَّم عليه پول ريكور.

وفي بِنية تركيبية-دلاليّة مُماثلة، تقول الشَّخصيّة السعقليَّة، هذا البطل النَّاشط في خدمة العظمة:

أُطْلُبي العُمْرَ أَمْتَهِنْه على رِجْلَيْكِ   لا تَـطْـلُـبـي إلـيَّ الـذُّلاَّ[44]

فالمُقابلة هُنا – وهي نوع من أنواع الطِّباق السَّلبيّ - "أطلبي (...) لا تَطْلُبي"، تظهر البطل السعقليّ شبيهًا بأنصاف الآلهة اليونانيَّة الَّذين يعملون في خدمة الخير وفي رفض كل عمل مذلّ.

في موضع آخر، وفي وابل من صور الطُّموح، يعبّر البطل "قَدْمُوس" عن مشروعه التَّطلُّعي بهذه العبارات:

(43) "قدموس"، ص 107.

(44) "قدموس"، ص 92.

قَدْمُوس:

لا شيءَ في طَريقِ الطُّمُوحِ.

قُلْتَ إنَّا سَنَقْحَمُ البَحْرَ والبَرَّ، نَجُرُّ الفُتُوحَ تِلْوَ الفُتُوحِ،

ومِنَ المَوْطِنِ الصَّغيرِ، نَرُودُ الأرضَ، نَذْري، في كلِّ شطٍّ، قُرانا

نَتحدَّى الدُّنيا: شُعوبًا وأَمْصارًا ونَبْني - أنَّى نَشأْ - لُبنَانا[45]

تتجسَّد، في هذا المقطع الطَّويل الملحميّ-البُطُولي الذي يبدأ بمبالغة مُفْرِطة، المظاهر الثَّلاثة للمبالغة (التَّبليغ، الإغراق، الغُلُوّ)[46]. وتصف الحركة التَّصاعُدِيَّة من "التَّبليغ" إلى "الغُلُوّ" تصاعدَ النَّفحة المنطلقة من المعقول إلى اللاَّمعقول.

يتحقَّق آستنفار لكلِّ الأرض ولكلِّ عناصر الطَّبيعة من أجل بُلُوغ الطُّمُوح، هذا الطُّموح البروميثي ذي الملامحِ المَلْحميّة، يُعبّر عنه من جديد في فعل إراديّ لا يُقهر ولا يُهْزَم ("أنّى نَشَأْ") موسِّعًا الفضاءَ اللُّبنانيّ إلى تُخُوم الأرض. هذا الحق بآسْتِحْواذ الأرض، عبَّر عنه "قَدْموس" في أبيات سابقة من خلال رؤيا ثنائيّة:

... مَشْرِقُ الأرض ساجِي،

يومَ أُعْطي، ومَغْرِبُ الأرض ساجِي[47]

إنَّ "التَّوَسُّعيّة" السعقليَّة ظاهرة أخلاقيّة وذهنيَّة، إذ لا يمكن للإنسان أن

---

(45) "قدموس"، ص 70- 71.

(46) التَّبليغ: مبالغة تعبر عن أحداث مُفْرِطة إنَّما يمكن تصوُّرها إن بالنِّسبة للفكر أو للاستخدام (مثال: لا شيء في طريق الطُّموح).
الإغراق: يعلن عن شيء معقول بالنِّسبة إلى الفكر، إنَّما لا معقول حسب التَّجربة أو الاستخدام (مثال: سنقحم البحر والبرّ).
الغلوّ: مبالغة لا يمكن للفكر أو الاستخدام تقبّلها (نَذْرِي في كل شَطّ قُرانا ونبني أنّى نَشَأْ لُبنانا).

(47) "قدموس"، ص 60.

يُقَيَّد في حدود طاقاته الجسدية ولاسيَّما أنَّ المَقْدِرات الَّتي يتمتَّع بها تسمح له بتوسيع سُلطانه على الكون بأسِرِهِ:

فيمَ عيْناه تَمْرحانِ على الأُفْقِ، وتَسْتَطْلِعان تَخْمًا تَخْما؟
ويَدٌ في مجاهِلِ الجوِّ تَمْتَدُّ تُباهِي نَجمًا، وتَقْطِفُ نَجْما؟[48]

ليس أفضل من هذين البيتين للتَّعبير عن البُعْد الكَوْنِيّ حيث يحاول الإنسان مُلامسةَ الحدود الأُفُقيَّة والعَمُوديَّة لِهذا الكون اللاَّمحدود. فبالنِّسبة إلى الإنسان السعقليّ، الكون هو مكان للسُّرور والرَّاحة ("تَمْرَحان") وهو بذلك تأكيد لِتفوُّق جماله ("تُباهي نجمًا"). إلاّ أنَّ الصُّورة تتداخل في تَوازٍ تماثُليّ "أفق/ اللاَّزَوَرْد"، ويحقّق سعيد عقل في هذا البيت حلمَ عدد كبير من شعراء الغرب بل هاجسَهم. بَيْدَ أنَّ هناك بُعْدًا ثالثًا غيرَ موجود، ألا وهو العُمْق. هل نَسِيَه؟

... الفَتْحُ كُلُّ الفَتْحِ بالعُمْقِ، لا بِعَرْضٍ وطُولِ[49]

وفي نشره لِهذه الصُّور في كلِّ أرجاء الكون، يخلق سعيد عقل شاعريَّة للفضاء تُساهِمُ في التَّعبير عن هذا الاندفاع نحو العظمة، نحو المستحيل، ونحو الأعالي. هذا الفضاء الَّذي يعتبره بعضُهم مصدر قَلَقٍ وخوف وذُعْر يتحوَّل لدى شاعرنا إلى مكان يَمْرَحُ فيه متجوّلاً وكأنَّه في أرجائه، وكأنَّه حقل يقطف منه النُّجوم كما تُقْطَفُ الأزهار. وبدلاً من أن يخضع للضَّخامة الكَونيّة، يُخْضِعُها هو لإرادته. هذا التَّفاؤل المُفرِط يَكْشِف بالطَّبع عن جانب ساذَجٍ، لا بل طُفوليّ، يعبّر عنه بثقة بالإنسان لا تتزعزع، مُزيلاً أيَّ اضطراب وأي تساؤل أُنْطولوجيّ. لعلّ هذا الجانب هو الَّذي يجعل شعره "قديمًا" بعض الشَّيء بنظر الشُّعراء المعاصرين الَّذين تولّد الحَيرة والاضطراب والارتيابيّة لديهم التَّشاؤم والقلق الوُجوديّ، كنتيجة للشُّعور بالعدم.

---

(48) "قدموس"، ص 54.
(49) "قدموس"، ص 39.

3. "كما الأعمدة" أو جَدَليَّة الأنا والآخر

في الانتقال من "قَدْمُوس" إلى "كما الأعمدة"، نجِد أنَّ القفزة الزَّمنيَّة هائلة. من 1944 إلى 1974، ثلاثون سنةً من التَّجربة الشِّعريّة تَفْصِل النَّصّ الدّرامِيّ عن شعر المقام أو شعر المناسبات، والموضوعة الوطنيَّة عن الموضوعة المَذْحِيَّة، والعامّ عن الفَرْدِيّ. ومع ذلك، فإنّ الفضاء الشِّعري هو نفسه، و"الفارق عينُه يُظهر من خلف مَعْنَى الكلمات (..) القِيَم الدَّلاليَّة"[50].

في الواقع، وفي ما يتعدّى الكلمات، توجد "مِساحةٌ داخليَّة للخِطاب"[51] حيث لا يَتِمُّ تحريف الآليّة الدَّاخلية ونَسَق التَّطوُّر على أثر التَّغيُّرات الَّتي تطرأ على الفضاء الخارجيّ للسَّرد - بالمعنى الجينيتي (نسبة إلى جيرار جينيت) لِلَّفظة - أي القِصَّة أو الواقع المَرْجِعِيّ[52]. فبإشارتها إلى "المسافة الَّتي تفصل بين اللَّفظة والمعنى الافتراضي للدَّلالة إلى نظام ثقافيّ"[53]، تكشِف وظيفة الخِطاب الدَّالة لذاتها - هذا المجال الدَّلاليّ لِلُّغة - عن نفسها مثلما "يكشف الغَوْر اللاَّواعي عن نفسه في حُلم أو هَفْوة"[54] وذلك بغضّ النَّظر عن الزَّمان والمكان الخارجيين.

أكثر من إشارة تَصِل ساحة الخِطاب في "قَدْموس" إلى تلك الَّتي في "كما الأعمدة"؛ من بين هذه الإشارات نجد "الذَّاتيّ" المتواري الَّذي يرتسم خلف أشكال خِطاب موضوعيّ، هذه الـ"أنا" الَّتي نكتشفها من خلال الآخر. لكن إذا كانت اللُّغة الدراميَّة تَحُول دون الظُّهور المَلْمُوس لِلـ"أنا" في الخِطاب، فإنَّ

---

(50) Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 189.

(51) Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 189.

(52) Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., pp. 71-72.

(53) Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 189.

(54) Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 103.

شعر المناسبات يسمح بذلك. لقد تَمَّ تحليلُ هذا الظُّهور في الفصل السَّابق، يبقى علينا أن نعرفَ كيف، من خلال خِطاب موجَّه إلى "الآخر" ومفترض به التَّحدّث عن صفاته بكلام تَقْرِيظيّ، ينجح الشَّاعر بألاَّ يتحدّث إلاَّ عن نفسه، مشيرًا إلى نفسه ومُعيدًا إنتاج الفضاء عينِه الَّذي كان قبل ثلاثين سنةً. فمن خلال أشكال وموضوعات وأزمنة مختلفة، فإن ما يقدّمه إلينا هو الفضاء الدَّلاليّ نفسه:

و إذا نَحْنُ، إلى اللهِ،

شِراعٌ في خِضَمّ[55]

وفي قصيدة ذاتِ مناحٍ تأمُّليَّة-فلسفيَّة، يخطُّ سعيد عقل صورة مصير إنسانيّ لا هدف له سِوَى الله. فالسُّكون الَّذي توفِّره الغائيَّة الأنطولوجيَّة يُعَوِّض عنِ الاضطرابات الَّتي يمكن أن يولّدها خِضَمّ هائج، عاصف أو غير مستقرّ (على صورة المُغامرة الإنسانيَّة). ليس "هذا الشِّراع إلى الله" إلاَّ المَيْل نحو المطلق، نحو السُّمُوّ الَّذي يؤمّن للإنسان، في ما يتعدّى الصُّعوبات الَّتي يجب تجاوُزها أو المصائب الَّتي يجب اْحتمالُها، أسباب تفاؤل مبنيّ على يقين غائيّ.

ليس "شِراع نَحْوَ الله" وحَسْبُ، إنَّما نَظِير هذا الله الذي يُجِلُّه ويعبده. فالمسافة "المطلقة" هي بالضَّرورة مسافة نَرْجِسِيَّة، إذْ يَعْكِسُ الإيمان بالقِيَم المُطْلَقة صورة المؤمن في المياه الصَّافية للشَّيء الَّذي يؤمن به:

وُجُهاتُ الحقِّ تَهْوَى لَفْتَتِي،

قُلْتَ وَجْهُ اللهِ تَهْواهُ الدُّروبْ[56]

ومع أنَّ عبارة "قُلتَ"، المتحفّظة والموقّرة، تَفْصِلُ بين الشَّطر الأوَّل

(55) "كما الأعمدة"، قصيدة "الهنيهة"، ص 39.

(56) "كما الأعمدة"، قصيدة "داوي شعري"، ص 159.

والشَّطر الثَّاني، فإنَّ العلاقة تماثُليَّة بينهما. إلاَّ أنَّه من خلال هذا التَّماثل الواضح يمكن قراءة نَرْجِسِيَّة مطبوعة بـ"أَنَويّة" رومنطيقِيَّة تُظهر الشَّاعر - الـ"أنا" خاصَّته - مركز العالم الَّذي يلتقي فيه كلُّ شيء وخصوصًا العدالةَ. ومرّة أخرى، يبرز روسّو في الحَواشِي، ولكن من دون الشُّعور بالاضطهاد. وبين أن يكون مصدرًا للعدالة أو مصدرًا لكلِّ القِيَم (الله)، فالمسافة ليست كبيرة، إنَّها كَمِساحة بيت من الشِّعر.

هذه الثقة بالإنسان، بعظمته، بمصيره، هذا اليقين بأنَّه قادر على تجاوز الصُّعوبات و"الدُّوّامات المُرَّة" (البحر) تجعل سعيد عقل، بنفحة من النَّرجِسيَّة الَّتي اعتاد عليها قرّاؤه، يعرّف نفسه كقوّة لا تُقْهَر تَسْعَى نحو "الصَّعب".

كأني مَهَبُّ الريحِ، والصَّعْبُ مَنْزِلي،

وشُغليَ حَطُّ الحُسْنِ في الحَجَرِ الصَّلْدِ[57]

يعمل البيت الثَّاني - الَّذي يمكن اعتبارُه كنايةً عن النَّحت - كتفسير اَستعاريّ للصُّورة الَّتي تنقلها عبارة "الصَّعب منزلي" الاستعاريّة أيضًا، إذ تجد في مَهَبِّ الرِّيح التَّشبيه التَّماثُلِيّ الدَّالّ على صعوبة المكان الَّذي اختاره لنفسه، ألا وهو الفنّ. ولكن من خلال امتزاج الصُّوَر يمكن قراءة توق نحو المنيع (المتعذّر بلوغه)، نظير تجاوز الذَّات وجهد من أجل خَلْقِ جمالٍ حَيٍّ من خلال المادَّة الجامدة. وتنبع من هذه المقارنة نرجسيَّةٌ أپولونيّة (نسبة إلى أپولون، إله الشَّمس والفنون عند الإغريق) متأكِّدة من مَوْهِبتها، خاصَّة أن للـ"رِيح" (مهب...) عند سعيد عقل دلالات الرُّوح والطَّاقة.

لا يتردَّد الشَّاعر في إعطاء عمليَّة الكتابة قُدُراتٍ خلاّقة لا محدودة، مُضْفِيًا أهلِيَّة الخلق الكَوْنيّ على عمليَّة الإبداع الشِّعري.

---

(57) "كما الأعمدة"، قصيدة "تكسّرت الأسياف"، ص 41.

من وَرْدَتَيْنِ اثْنَتَيْنِ الشَمْسُ، أَرْفَعُها،
فالكَوْنُ شَخْطَةُ حِبْرٍ والمَدَى كَلِمُ[58]

من جديد ها نحن أمام صورة پروميثيوسيّة وأطْلَسِيَّة في عبارة "أرفع الشَّمس". إلاّ أنَّ هذه القُوَّة العظيمة قد خُفِّفَت بصورة "الوَردتين" الَّتي تشكّلت منها الشَّمس. وتتراءى لنا في الصُّورة الَّتي ينقلها البيت الأوَّل، نقيضة ضِمْنيَّة بين القوّة واللَّطافة، وأيضًا تماثُلاً بين ألق الشَّمس ونَضارة الورد. إذا كانت الأولى، أي النَّقيضة، تُحيِّر، فإن الثَّانية أي المُماثَلة تشدّد العَزْم. إنَّ عبارة "أرفعها" الَّتي تنهي الشَّطر وتأتي بعد "الوردتين"، لا تدلّ على فكرة قوّة هائلة بِقَدْر ما تدلّ على خِفَّة ماهِرة تُجيد فَنَّ معالجة الأمور الصَّعبة بالبَساطة المطلوبة.

تدفعنا ثقافة سعيد عقل الهيلّينيّة الكبيرة إلى قراءة صورة أپُولون في هذا البيت، إلّه الشَّمس والفنون، الذي أراد التَّشبُّه به. ومن خلال مقارنة عَمَليَّة الخَلْق من صنع فَنَّان يبدع بلامبالاة الكَوْن "بشخطة حِبْر" والمَدَى (بمعنَييه المَكانيّ والزَّمانيّ) برسم كلمة، أراد سعيد عقل خلق مماثلة بين الفنَّان والله.

شمس، كون، مدى، وضوح، عظمة، جمال، فضاء، هذه هي معالم الكون المُنِير دائمًا والمطمئنّ دائمًا لدى شاعر الصَّفاء المُطْلَق الَّذي هو سعيد عقل.

تبعث الأَنويَّة النَّرجِسيَّة هذه في كلّ قصائده روحًا تبقى هِيَ نفسها. فهو لا ينشد عظمة الآخر إلا لينشد عظمته هو، وكلَّما كان الموضوع صعبًا وجد لذَّة في إمالته نحوه. في قصيدة موجّهة إلى عليّ بن أبي طالب، المُحارِب الباسِل والأديب الكبير، يقتبس من أسطورة عليّ عينها إشارات لكي يسمو بصورته الخاصّة:

كَلامي على رَبِّ الكَلام هَوًى صَعْبُ

(58) "كما الأعمدة"، قصيدة "من وردتين اثنتين الشمس"، ص 58.

تَهَيَّبْتُ! إلاَّ أنَّني السَّيْفُ لم يَنْبُ(59)

من جديد، تتكرّر موضوعة الصُّعوبة الجَذَّابة، والفاتنة، وحتَّى المُرِيعة، إذْ إنَّ تجاوزها يمكّنه أن يَتَساوى - من حيث الشَّجاعةُ وفَنُّ الخَطابة - مع ذلك الذي أصبح رمزًا لِهاتين القيمتين في ذاكرة العَرَب الجَماعيَّة. ليست صورة السَّيف هُنا اَعتباطيّة، إنَّما يقتبسها من أسطورة عليّ نفسِها. كان هذا الفارس المِقْدام يَحْمِل سيفًا أسطوريًّا اسمه "ذو الفَقار" وكان ذائع الصِّيت بسبب دِقَّة ضَرَباته الَّتي "لم تَنْبُ" قَطُّ. ومن خلال إظهار نفسه في صورة السَّيف، يرتفع سعيد عقل إلى مرتبة الشَّخصيّة الأُسْطورِيّة الَّتي يمثّلها علي. ففيما يُغنّيه، يُغَنّي نفسه، ومن مديحه لِعَليّ يصل إلى مَدْح الذَّات.

حَبَبْتُ عَلِيًّا مُذْ حَبَبْتُ شَمائِلي(60)

يأتي حبّ الذَّات قبل حُبّ الآخر، وبعباراتٍ أخرى، إنَّ اَكتشاف الآخر هو نتيجة اَكتشاف الذات. فعليٌّ هو ذاتُه الأخرى أي سعيد عقل أيَّام الإسلام الأولى. فلقد نُظّمت القصيدة بِقَصْدِ المُماثلة بين الذَّات والآخر من خلال حَوافِزَ تنتمي إلى الآخر (السَّيف، فَنّ الخَطابة، الشَّجاعة، الصِّفات الإنسانيّة...). مكانان وزمانان ثقافيَّان تَوازَيا. وعلى الرُّغم من فارق الزَّمن الذي يَفْصِلُهما، فالقِيَم نفسُها لا تزال سائدةً وكأنَّ شيئًا لم يتغيَّر. ينكر المكان السعقليّ على الزَّمن كلّ قدرة للتَّغيير. إنَّه زمن لا يتغيَّر، إذًا هو مطلق.

يبرز النَّفاذ إلى المطلق دائمًا كاَستيلاء على الكون. وفي مدحه دمشق بعد حرب 1973، يقول:

قَبْلَكِ التَّاريخُ في ظُلْمَةٍ

(59) "كما الأعمدة"، قصيدة "كلامي على ربّ الكلام"، ص 80.

(60) "كما الأعمدة"، قصيدة "كلامي على ربّ الكلام"، ص 81.

بَعْدَكِ ٱسْتَوْلى على الشُّهُبِ[61]

صورة الشَّطر الأوَّل مُسْتَهْلَكَة وعاديّة، بَيْدَ أنَّ الموضوعة السعقليَّة تتبلور في الشَّطر الثَّاني، وهي موضوعة الاستيلاء على الكون، من خلال صورة الشُّهب الأَزَلِيَّة. إنَّ التَّوازي المُضادّ بين الشَّطرين يرتكز في علاقة "قبل" و"بعد"، "ظلمة" و"نور"، وهي علاقة تُشكّل فيها دمشق المِحْور الَّذي لا يتغيّر. ولكن إذا كانت "قبل" تتعارض صَراحة مع "بعد"، فإنَّ "الظُّلمة" ليست الضّدّ التَّامّ "للشُّهب". ومع أنَّ هذه الشُّهُب "مُنيرة"، إلاَّ أنَّ الشُّهب موجودة في محيط مظلم. ولكن سعيد عقل لا يرى هذا المحيط، إذ إن هذا الفراغ الكَوْني، سَواءٌ أكان مُضِيئًا (الصَّباح) أم مظلمًا (اللَّيل)، لا وُجُودَ له في الشِّعريّة السعقليَّة.

لم يشكّل الكون عَدَمًا[62] أو خواءً أو "فَراغًا كَرِيهًا" على حدّ تعبير دوهاميل. فلقد تمّ إدراكه من خلال العناصر الَّتي تملؤه، وهذه العناصر ينتقيها الشَّاعر دائمًا مُشِعَّة (الشَّمس، القَمَر، النُّجوم - الشُّهب) وبعيدة كي يكون النفاذ إليها تساميًا أو تجاوزًا. هكذا، تُغْني "الشُّهُب"، التي تعبّر عن الضَّوء والعظمة، مَعْنَى "ظُلمة" من خلال إلحاقها بفكرة الإذْلال.

وفي تكريم نهرو، لا يجد سعيد عقل أفضل من السِّرّ للتَّعبير عن ٱتِّصال النُّهى بالمُنْتَهى:

كالهِنْدِ سِرُّ الهِنْدِ أنْتَ، وكالنُّهى
أَوَتَنْتَهي؟ وإليكَ كانَ المُنْتَهى![63]

إنَّ التَّعارض بين المُنْتَهى واللاَّمُنتهى يُغْنِي دلالة كلمة "سِرّ" و"نُهى"،

(61) "كما الأعمدة"، قصيدة "شام يا ذا السيف"، ص 106.
(62) بالنِّسبة إلى مسألة العدم، أنظر أطروحتنا، م. س.، ص 229-232.
(63) "كما الأعمدة"، قصيدة "أغنية الحجر"، ص 239.

إحداهما مغلقة يصعب سَبْرُها، والأخرى لا حُدودَ مرئيَّة لها. ويتحكّم دومًا إلغاء الحدود بهاجِسِ المُطْلق الَّذي يلازم الخَيال السعقليّ، وكأنَّه فضاء لا حدَّ له.

في الجَدليَّة الَّتي تربط الـ"أنا" بالـ"آخر"، لا يتعلّق الأمر بعداء أو صِراع أو نِزاع، بل بشيء من التَّكامل يتحقّق في وجود يحدّد فيه المطلق بدايته ونهايته، هذا المطلق الَّذي يفلت منّا والَّذي يحاول الشَّاعر بُلوغَه بأيّ ثمن. لم يعد الـ"آخر" "كائنًا" موضوعيًّا، إنَّما هو الكائن الَّذي من خلاله يَتِمُّ إنجازُ فعل الشَّاعر الخَلاَّق واكتماله. إلاَّ أنَّ هذا الفعل الشِّعري يتحقَّق في إطار مكانيّ، أبعاده هي دائمًا: الـ"هُنا" والـ"هُناك"، الـ"أعلى" والـ"أسفل"، الـ"نِسْبِيّ" والـ"مطلق" في محاولة تقرّب المسافات وتُلْغيها. هذا الفضاء المبنيّ بدقّة سوف يختفي كموضوع (كواقع موضوعيّ) ويذوب في الـ"أنا" الجوهريَّة للشَّاعر.

تواصل "الخُماسِيّات"، في مرحلة النُّضج، الموضوعة السعقليَّة لِلْكَون بما هو مصدر تفاؤل ونَفاذ إلى الله.

تفاءلِ، آرْمِ النَّظَرْ
على المَدَى التيَّاهْ
مُتْ لا تَقُلْ أوَّاهْ
تَضِيقُ أرْضُ البَشَرْ
غامِر بقلبِ الله

يشغل كلٌّ من التفاؤل والمدى التّيّاه والموت والضّيق الأرضيّ والله، في تَوازٍ شَكْلِيّ ودلاليّ، مِساحة الأبيات الخمسة من الخُماسيّة. إنَّ البنية الذَّرائعية (البراغْماتية) للخُماسيّة تضفي عليها الخصائص اللاَّزمة لحكمة أخلاقيَّة. وفي هذا الصَّدد يُنشئ الاستعمال المتكرّر لصيغة الأمر علاقة مباشرة بين الرَّاوي والمروى له أي المتلقّي، جاعلاً من مغزى السّيرة المتناقلة نهجًا يحاول الرَّاوي من خلاله

أن يعدّل من سلوك المتلقي[64]. إلاّ أنّه، بِغَضِّ النَّظَر عن المستَويَين الرِّوائي (القصّة) والتّأويلي (التّأويل الأحاديّ الدَّلالة للقصّة) اللّذين يفترض بهما عُمومًا أن يجمعا بين الأشكال والصُّور، تتضمَّن هذه الخُماسيّة - المقتصرة على المستوى الذَّرائعيّ الوحيد (النهج السُّلوكي العامّ) - بنية لا يغيب عنها التَّوازي. فهي تبدأ بالتفاؤل والمدى الضَّائع، وتنتهي بصورة القلب الإلّهيّ، فينشأ تَرادُفٌ بين هذه الموضوعات الثّلاثة، بينما تتعارض جميعُها مع "الضِّيق" (النقيض المباشر للـ"مدى") والتّأوُّه والموت. هكذا تَتِمُّ استعادة المتخيّل الشِّعري السعقليّ، الذي استطعنا إبراز بَعْضٍ من خاصيَّاته الأساسيَّة في هذه الأبيات الخمسة التي تلخّص نظرته للكون وتأويله له في منهج عام (المستوى الذرائعي-البراغماتي) يشكّل بحدّ ذاته فضاء شعره ومادّته. إن شَساعة الكون، بدل أن تولّد القَلَق والخوف، تصبح مصدرًا للتّفاؤل. هذا ما أكّده سعيد عقل في البيان التُّبادعي[65] حيث قال "بما أنَّ الإنسان يَمْلِك المستقبل مع الله، فهو يشعر بالفَخْر".

في خماسيَّة أخرى، يقتصر تفاؤل الشَّاعر بالدُّنيا على لحظات الاتّصال بالقَدَر، هذا القدر العطوف دائمًا الّذي لم يَخْشَهُ يومًا بل فَتَّش عنه بٱستمرار:

قَضَيْتُ عُمْري فَوْقَ أَوْصابِها
هذي الحياةُ الثَّرَّةُ المُنْتَظَرْ
لم أَشْرَبِ الصِّرْفَ ولا المُعْتَكَرْ
لَكِنَّني يَومًا على بابِها

---

(64) المروي له هو تعيينٌ مجرّد وليس قارئ ماديّ. يسمى بمروي له الشخص الذي يقيم علاقة اتّصال مع النَّص والرَّاوي. انظر: G. Genette, "*Discours...*", op. cit.

(65) التبادعي: الإبداع معاً، وثيقة من المبادئ الإيديولوجية والسِّياسيَّة للجماعة الّتي شكّلها سعيد عقل في سنة 1978.

دَقَقْتُ كأسِي بكأسِ القَدَرْ.

فالبنية الحِكمية، في تعاطيها بأمور مَطْروقة ويوميَّة، جعلت الخُماسيَّة تَخْسَرُ بعضًا من صفاتها الشِّعريَّة. إلاّ أنَّنا نستخلص منها هذا التَّضادّ بين اللَّحظة والقدر، الزَّائل (اليوم) والأبديّ (القدر)، المحتوم والخَفِيّ.

ولكن لا يتعلّق الأمر دائمًا في خُماسيَّاته بالأخلاقيّات والآداب والسُّلوكيات، إذ نجد أحيانًا أنَّ بعضها يَتَمَحْوَر حول مشاعر الحبّ الممزوجة بالنَّرجِسيّة التي تَصُبّ كالعادة في عالم مُشِعّ وفَرِح:

أنا وعَيْناكِ وقَوْسا قُزَحْ

وَلْتَعْزُفِ الشَّمْسُ على بَمٍّ عودْ

ويَرْقُصِ الدُّمْلُجُ بين الزُّنودْ

وَقَدَحٌ يَرِنُّ يُغْري قَدَحْ

أنا، وعيناك، ويَبْلى الخُلودْ

فمن خلال توازٍ تركيبيّ وَفْق بِنْيةٍ متداخلة ("أنا وعيناك" تحيط بمجموعة من الأفعال المُتوازِية والمتزامنة: "ولتعزِف الشَّمس"، "ويرقُص الدُّملُج"، "وقدح يَرِنّ يُغري قَدَح")، يعيد سعيد عقل هذه اللَّحظة بالذَّات الَّتي استحضرها منذ قليل والَّتي تسامر فيها مع القَدَر، خاليةً من أيّ نَهج سُلُوكيّ يريد إيصاله إلى القارئ، تجمع هذه الخُماسيّة المُشِعَّة والرَّنَّانة عناصر مبعثرة وخليطة: الشَّمس والعود والدُّمْلُج والقَدَح والقَوْس قُزَح في مِساحة الأبيات الخَمْسة الضَّيّقة لتخلق مَزِيجًا من الأصوات والضَّوء والألوان الَّتي هي إشارات فرح.

نقترب مع هذه الخُماسِيَّة من موضوعة الفَرَح الَّتي بانت لنا خُطُوطُها العريضة. إذ كانت أعماله الغِنائيَّة قد عالجت بشكل خاصّ مِساحةَ الغبطة هذه الخالية من كُلِّ كآبة أو ألم أو حزن أو خَيْبة.

بالتَّالي تكوّن العظمة والغِبْطة عنصرَيِ الفضاء الشِّعري السعقليّ.

II ـ الغبطة، أو الفرح الوُجُوديّ

لاحظنا في الأعمال الَّتي سمحت لنا بالكلام على شاعريّة العظمة، أنَّ الطَّاقة الحيويَّة الَّتي كانت تدفع بالتَّوق نحو المُطْلق، لم يَحُلْ دونها أيُّ انشغالٍ أو همّ دُونيّ كما لم يَعُقْ أيّ عامل آخر النَّفاذ إلى هذا الأولمب الرُّوحيّ. كان التَّوق بحدّ ذاته مطلقًا هو أيضًا. فالمسيح وقَدْموس والشَّخصيّات الَّتي كانت موضع مديح في "كما الأعمدة" تَمَّ تناولهم لا في إنسانيّتهم فحَسْبُ بل في ما كانوا يشكِّلون من عظمة أستثنائيَّة. يجيب المسيح على إغراءات المَجْدَليّة بـ"جُفون تَتَسامى"؛ وقدموس، في تَضْميمه الوطنيّ وتَشَبُّثه لا يرغب في فهم المُعْضِلة الَّتي تتخبَّط فيها أُخته أوروبّ بين العِشْق وحُبّ الوطن؛ أمَّا شخصيّات قصائد المناسبات فلا ذكر فيها إلاّ للأعمال الخارقة الَّتي صنعت شهرتهم؛ وأخيرًا الشَّاعر الطَّامح إلى إنجاز صورة عظمته الخاصَّة من خلال نماذج مستوحاة من التَّاريخ والأساطير والحياة المعاصرة. يحقُّ لنا بعد كلّ هذا أن نتكلَّم على بِنْية تماثُليَّة تحكم العَلاقات بين الشَّاعر والشَّخصيّة الَّتي تشكّل حسب قول مارسيل كريسو "خَلْفِيَّة متماسكة ومُتوازِية ومُتَفوِّقة"[66]. يتأكّد هذا التَّماسك من خلال الصِّفَة المشتركة الَّتي تجمع هذه الشَّخصيّات-النَّماذج المتنافرة والمشتَّتة من ناحية، والشَّاعر من ناحية أخرى. هكذا يَفْقِد مفهوم "اللاَّشخصيّة" (أو الموضوعيَّة) كلَّ قُوَّته لِحساب توليف "شخصيّ" يشدّد، من خلال التَّشابه، على تماثُل كُلّيّ وتامّ. ويجوز في هذا السِّياق قلب عبارة هوغو الشَّهيرة: "عندما أتحدّث عن نفسي، أتحدّث عنكم"[67] إلى عَكْسِها: "عندما أتحدّث عن الآخرين، أتحدّث عن ذاتي".

---

(66) Marcel Cressot, *Le Style et ses techniques*, PUF, Paris, 1963, p. 51.

(67) Victor Hugo, *Les Contemplations*, Préface, Gallimard, 1965, p. 12.

إلاَّ أنَّ في هذا التَّماهي الكُلِّي بين الشَّاعر والشَّخصيّات-النَّماذج ينشأ ٱختلاف، ومن هذا الاختلاف تولد الأعمال الغِنائيَّة. وإذا كان لا شيء يوقف الشَّاعر في توقه نحو المُطْلق مثلما لم يُوقِفْ "قَدْمُوس" أي شيء في الطَّريق المؤدِّية إلى الطُّموح[68]، فعلى العكس كانت هذه النَّماذج، الَّتي أَسْقَطَ عليها مشاعر العظمة والسُّمو، تعترض العلاقة بين المشاعر وذاتِ الشَّاعر وتُعيقها.

في الأعمال الشِّعريّة، يسترجع الشَّاعر ذاته، ويُعيد من خلالها ٱكتشاف الحُبّ والعالم الدُّنْيَويّ. كما تتفتَّح المشاعر الثَّانوية الَّتي سبق أن تحدّثنا عنها في هذه الأعمال، إذ يوجّه الشَّاعر نظره نحو الأشياء والمخلوقات الَّتي تحيط به لِيَتعرَّف وُجودَ الجمال (الأنثوي) والطبيعة ويتحقّقَ منه. وننتقل بذلك من الفَوْق بَشَريّ إلى البَشري.

غَيْرَ أنَّ هذا النُّزول ليس سقوطًا. إذ يُبقي للحساسيّة المِثاليَّة والفَوْق بشريَّة يَقَظَتَها، ولكن من دون الجِدّيَّة السَّابقة، وذلك من أجل التَّشبُّع بالفرح وتوليد "شِعْريَّة الغِبْطة".

لا يمكن مقارنة هذا الفرح السعقليّ بالفرح البَشري، وذلك لأنَّه يتميّز بكلّ ألوان البهجة الَّتي يتمتَّع بها المُصْطَفون: رَغد العيش، والرِّضى، والنَّشوة، والسُّكون، والارتياح. ومع ذلك يتحدَّث سعيد عقل عن الحُبّ. كيف يلقى هذا الطَّابع الدِّينيّ تعبيره في "الفرح" السعقليّ؟ كيف يَتِمُّ ٱنبعاث الرُّوحيّ من الشَّهْواني؟ ومع أن مفهوم الحُبّ العُذْريّ يساعد في تصنيف شعر سعيد عقل في فَرْع من فُروع الغزل[69]، إلاَّ أنَّه لا يفسِّر هذا النُّزوع الرُّوحاني-الدِّيني للغبطة

---

(68) "قدموس"، ص 70.

(69) ليس الغزل في الأدب العربي ثيمة أو موضوعة، فهو منذ الجاهلية نوع شعريّ على غرار الفخر والهجاء والمديح إلخ، أنظر في هذا الصدد: André Miquel et Percy Kemp, *Majnun Layla: l'amour fou,* Ed. Sindbad, La Bibliothèque arabe, Paris, 1984, p. 17.

السعقليَّة. مرّة أخرى وجب اللُّجوء إلى أنماط التَّنظيم (التَّركيب حسب ڤاليري) للأشكال والصُّور في المِساحة النَّصِّيَّة.

يقدّم سبينوزا مفتاح تأويل الغِبْطة: "من هُنا نعلم بوضوح بما يقتضي خلاصنا، أي غبطتنا أو حُرِّيّتنا؛ أعني به في حبّ ثابت وأبديّ مع الله تُجاه النَّاس. يسمّى هذا الحب أو هذه الغِبطة في الكتب المقدَّسة المَجْد"(70). نجد في تأويل سبينوزا الموضوعات الرئيسيَّة للشِّعريَّة السعقليّة: الخَلاص - الحرِّيّة - الحبّ - الثَّبات - الأبديَّة - المَجْد. تظهر الغبطة وكأنَّها حالة مشتركة للمَجْد (العظمة) والحبّ، لِلأبديّ والأرضيّ، للإلَهيّ والبَشَرِيّ. إلاّ أنَّ سعيد عقل ليس مدعوًّا إلى اتّباع هذا النَّوع من الزُّهد الدّينيّ؛ ومع ذلك نجد في قصائده الغزلية مُكَوِّناتِ هذه الغِبْطة الَّتي يصفها سبينوزا. فالغبطة السعقليَّة في ثَباتها الخَلاصِيّ، الصَّافي والحُرّ، تتولّد من حالة يتناوب فيها القُرْب والبُعْد، الرَّغبة والعِبادة من أجل الحِفاظ على نقاوة الحُبّ وعِفَّته وروحيَّته التَّامَّة.

ومن خلال جَدَليَّة القرب البُعد، تَفْرِض الـ"أنا" نفسَها كَمُستوًى نرجسيٍّ مُتَسامٍ، أبعادها الكون والبحث عن المطلق.

1 - مِساحة العناوين

إنَّ التوغّل في العناوين الَّتي ينتقيها سعيد عقل لقصائده تُدخل، ولو سطحيًّا وجزئيًّا، إلى الفَضاء الشِّعري السعقليّ جوًّا من الفرح والسَّكينة والصَّفاء والعظمة. ليس بالتَّأكيد عمق عالمه أو تعقيده اللَّذين ينكشفان، إنَّما واجهة البناء الشِّعْرِيّ، محيطه وحدوده وبعض قِيَمه الَّتي، وإن فاتها بعض التميّز، فهي بالتَّأكيد تقودنا نحو الجَوْهَرِيّ.

---

(70) Spinoza, *Ethique*, v. 36, c'est nous qui soulignons.

(71) الحبّ: "رندلى"، "أجمل منك؟ لا"، "قصائد من دفترها"، "دلزى".
الطَّبيعة: "أجراس الياسمين".

تغطّي موضوعتا الحبُّ والطَّبيعة[71] - وهما بِمَثابة عناوين - ليس فقط دَواوينَ المَرْحلة الغنائيَّة ولكنْ أيضًا دواوين أخرى ليست غنائيَّة بالمعنى الحَضْرِيّ للكلمة، مثل "المَجْدَلِيَّة" (قصيدة سَرْديَّة) و"قَدْموس" (مسرحيَّة كلاسيكيَّة) و"كما الأعمدة" (شعر مناسبات). لا تحمل قصائد سعيد عقل ذات الموضوعات الرومنطيقيَّة أيَّ جديد سوى أنَّها تَكْشِفُ عن سَذَاجة عميقة، طِفْلِيَّة في بعض نَواحيها، خالية من مشاعر القَلَق والألَم والتَّمرُّد الدَّاخلي. فالثِّيمات الَّتي يمكن تصنيفها في خانة "الغَزَل" تشكِّل نوعًا من "خِطاب العِشْق" السعقليّ وتعيد إنتاج الموضوعات الأزَليَّة مثل الانتظار والحلم والذِّكريات السَّالفة والمشاعر والطُّموحات إلخ. ولكن انطلاقًا من حاضر يسعى، على الرُّغم من المسافة الَّتي تَفْصِلُه عن الحدث، بلوغ المحبوب متمتِّعًا بِمَزايا حالة الانفصال هذه.

ومن اللاَّفِت ألاَّ نجد في القصائد المائتين والثَّلاثة والثَّلاثين الَّتي تملأ المرحلة الغنائيَّة سوى ثلاثة عناوين تدلُّ على القَلَق والألَم وبعض الانزعاج الدَّاخليّ[72]: "على رُخامة"[73]، "لمَ يمرّ لم يسلّم"[74] و"لاهِية"[75]. أمَّا القصائد الأخرى فتندرج تحت باب الفَرَح والسَّعادة التَّامَّين، ما يجعلنا نشكّ في صدق المشاعر أو حتَّى في صِحَّتها: هل هذا فَرَحٌ حقيقيٌّ أو مزَيَّف، صحيح أو كاذب، عميق أو مجرّد خُدْعة لُغَوِيَّة؟ كان الحبُّ الرومنطيقيّ غالبًا، إن لم يكن دومًا، مَصْبُوغًا بالكآبة، والحزن الوُجودي، والقلق والتَّمزُّق والانزعاج... وهي

(72) الأوّل موجّه إلى تلك التي توفّيت، وكان يفترض أن يكون شعرًا شاهدًا للوفاة على اللَّوح الجنائزي؛ الثَّاني يكشف عن اضطراب المحبوبة التي تأثَّرت بلامبالاة العاشق وجرحت، ويعبّر الثَّالث عن انزعاج العاشق تجاه اللاَّمبالاة وخفّة تلك التي يحبّ.

(73) "رندلى"، ص 51.

(74) "قصائد من دفترها"، ص 22.

(75) "أجمل منك؟ لا"، ص 109.

حالات نفسيَّة لا نجد لها أي أثر في أعمال سعيد عقل. عاشِقٌ مسرورٌ، يَعْبَقُ بصفاء داخليٍّ يعبّر عنه بنرجسيّة مُفْرِطة، لأنَّ عالم عشقِه، هو عالمٌ من الوضوح والنُّور والرَّوعة والبَهاء. أمَّا الظُّلمات والعَتَمة والدَّناءة، فمقصاة عن هذه القصائد. وإذا ما ظهرت في بعض الأحيان، يكون ظُهورُها إمَّا للتَّشديد على الوُضُوح أو النُّور أو العظمة، وإمَّا لِيَتِمَّ التَّغلُّب عليها وتَخَطّيها إلى عالم من الفرح.

وتأتي موضوعات الطَّبيعة - الَّتي لا تَقِلُّ سذاجةً - لِترسِّخ هذه الغِبْطة المعبَّر عنها في موضوعات الغَزَل. نميّز في سجلّ الطَّبيعة، الطَّبيعة القريبة مِنَ الطَّبيعة البعيدة (الكَوْن). القمر والنُّجوم والشَّمس "تسطع" كلّها بروعتها وإبهارها، وأيضًا بِبُعْدها وارتفاعها واستحالة بلوغها أكثر ممّا هو لُغْزُها. فعالم سعيد عقل هو عالم البحث عن "المُطْلَق" وليس تأمُّلاً في الحالة الإنسانيَّة الشَّقِيَّة.

النَّفاذ إلى التُّخوم المستحيلة لا يبرز أبدًا كبحثٍ "غير مجدٍ" (كما بالنِّسبة إلى مالارميه، المَيل "غير المُجدي" للبَجْعة إلى التَّحرُّر من السِّجن الأرضيّ) أو مستحيل، لكنْ كغاية ممكنة للواقع الإنسانيّ. هل ينضمُّ في بعض الأحيان إلى كِبار الرُّومنطيقيّين الَّذين رأوْا بينهم وبين الكون اْلتِقاء عَظَمتين؟ بالتَّأكيد نعم. لكن فيما "تعمّق"- نقتبس هذا المصطلح من بودلير - هذه المُواجَهة بالنِّسبة إلى الرُّومنطيقيِّين قلقهم الوُجُوديّ وانقطاعهم عن العالم الدُّنْيَويّ، يرسّخ هذا اللِّقاء، بالنِّسبة إلى سعيد عقل، حوارًا تواصُليًّا هو بمنزلة إتمام لِوَضعه، إنسانًا وشاعرًا، على الأرض.

عندما يفارق نظر سعيد عقل الكون، يتَّجه نحو الأرض، والطَّبيعة المُزْهرة، وبشكل خاصّ الأزهار من ورد وأكاسيا وزَنْبق وقَرُنْفُل إلخ. تدلّ وتيرة تكرار هذه الزُّهور في دواوينه على الحب والفرح والطَّهارة والبراءة. إنَّها طبيعة لا

امتدادات كبيرة لها، إذ تغيب عنها الغابة (نقع فقط على قَصيدتين تتمحْوران حول الغابة: "غابة اللّوز" و"سِرّ الدُّلْب")، لتكون بقياس الإنسان، فتريح روح الشّاعر ولا تظهرها ضائعة في مداها أو خاضعة لِثِقَل وجودها الهائل. فالمروج والحقول ليست مِساحات شاسعة[76] بل أمكنة نجد فيها كلَّ أنواع الزُّهور تملأ شعره بالألوان والعطور.

أمَّا البحر والأمواج والأنهار والشَّواطئ والرِّياح فلا تَمْلِك أبدًا دلالات عنيفة أو عدوانيّة، إنَّما تُساهم في خلق عالمٍ من السَّلام حيث يشكّل النَّفاذ إلى "ما يستحيل بلوغُه" عِلَّةَ وجود النَّاس الوحيدة. كما أنْ ليس للبحر عند شاعرنا دلالة "الهرب" - كما هي الحال عند الرّومنطيقيّينْ - أو "الهِجرة" أو الرَّغبة في الانعتاق من أرض الوطن نحو عوالم أُخرى أكثر مُلاءمةً، وأكثر ترحيبًا، لكنَّه (البحر) موجود ليقودَ إلى حالة ثابتة من الفَرح مع الحبيبة. ليس سعيد عقل بمُتَوحّدٍ غير راضٍ - على الأقل، ليس في شعره ما يعبّر عن ذلك - فهو، دائمًا، برفقة حبيبته في أثناء أسفاره أو تأمّلاته. لا يتألّم إنَّما يتلذَّذ.

شعر الفرح والحبّ والطَّبيعة والسلام؛ هذه هي الموضوعات الكبيرة الَّتي تَكْشِفُ عنها العناوين، والَّتي تقترب كلُّها من شعور هَنِيء ومتفلّت، في فضاء شِعْريّ فقير ولكن صافٍ: بعض الزُّهور، شاطئ، أشجار... والكون. بَيْدَ أنَّ هذه العناصر اليسيرة تتميَّز بغِنًى متضمّن في الصُّور (التَّضادّ والتَّوازي والتدرُّج وكذلك الاستعارة) الَّتي تَكْشِفُ عن بنية للفضاء الشِّعري شديد التَّماسك. فالخَيال السعقليّ يكمن في غنى الحوافزِ الخارجيَّة أكثر منه في دِقّة الترابطات الَّتي يُقيمها فيما بينها. إنَّه شعر العلاقات الفضائيَّة.

---

(76) لبنان، ذلك البلد الصَّغير الكثير الجبال، ليس لديه مساحات واسعة من السهول. فسهل البقاع، حيث تقع زحلة، مسقط رأس الشاعر، تحدّها سلسلة جبال تحدّ المساحة.

2 - الحبّ والمقدّس[77]: جَدَلِيَّة القرب والبُعْد

إذا كان الحبّ شعورًا أو طاقة أو اندفاعةً فَوْضَوِيَّةً لا قِوام لها، فعلى العكس إنَّ المقدَّس فضاء مركَّب حسب قواعد وطقوس أو حتّى "إشارات" تنظّم سلوك العاشق. ويلقى المقدّس في الحُبّ أفضل تعبير عنه في هذا البيت من الشعر المستلّ من قصيدة عنوانُها "أحبّكِ"، وكأنّي بنا أمام "فِعْلِ إيمان" حقيقيّ:

وقُرْبُكِ لي مَعْبَدٌ لا يُمَسُّ،
يُزارُ ويُلْمَسُ من شاسِعِ[78]

فالنَّزعة الدِّينية والمقدّسة للعبادة في الحُبّ، وجدليّة القرب والبُعد تجدان التعبير عنهما في هذا البيت الذي يستحضر كلَّ جوّ المقدّس الدِّينيّ ومكوّناته: "معبد"، "لا يُمسّ"، "يُزار[79]"، "يُلمس"[80]. يعرف المصطلحان "يُلمس" و"لا يُمسّ" تحديدًا تضافريًّا بسبب العلاقة الجِناسيّة الَّتي تربطهما: "يُمَسُّ"/ "يُلْمَسُ". ويصيب التَّحديد التَّضافُرِيّ للمصطلحين اللَّذين يتميّزان، بالإضافة إلى الدلالة الدِّينيّة في سِياق البيت، بدلالة مادّيّة ولَمْسيَّة. بَيْدَ أنَّهما وارِدان بصيغة المَنْع، فالأوَّل من خلال النَّفْيِ والثَّاني من خلال الإضافة الَّتي تُشير إلى المسافة ("من شاسعٍ"). في الواقع، الفعل المقدَّس هو عمل ناءٍ، ولا يمكن للعبادة أن

(77) يجب استبعاد أيّ تشابه مع كتاب رينه جيرار: "العنف والمقدّس". ليس المقصود هنا بمعنى المقدّس "التَّضحية" أو "التَّضحوي"، إنّما بمعنى "الديني" أو المحرّم المعارض "للمحلّل".

(78) "رندلى"، ص 25.

(79) يزور = زيارة الأماكن المقدّسة تعطي في لغة مسيحيّي الشّرق لفظة "مَزار" (مكان مقدّس نزوره).

(80) نجد في العادات الدِّينيّة لمسيحيّي الشّرق عادة لمس الأيقُونات التي تمثّل القدِّيسين من أجل الحصول على البركة.

تَتِمَّ إلاَّ في علاقة أدنى/أعلى، واضعةً المَعْبُودَ على "مسافة سامية" يصعب بلوغه، وذلك لكي تولد العبادة.

هذه الإحاطة الدِّينيَّة المختصرة في بيت واحد - نستدلُّ من خلالها على جانب من جوانب فنّ الشاعر في إيجاز تجربته الإنسانيّة - وتترافق بلفظتين تَشْغَلانِ الأماكن الاستراتيجيَّة، وتُعبِّران عن القرب (قربك) والبُعد (من شاسعٍ) وتؤسّسان لِمُفارقة الحبّ المقدَّس: قربٌ بعيد أو بعدٌ قريب. وبذلك يكتسب شعور الحبّ طابع العِفَّة الَّتي تلفظ كلّ شَبَقِيَّة.

هذا الوضع الذي تتحاذى فيه الرَّغبة (القرب) والممنوع (البعد) لا يسبّب صَدْمة لِلشَّاعر، إذْ في البيت الذي يلي وينهي القصيدة، يبوح لنا بسروره العميق:

أحُطُّ به لَفْتَتي مِنْ بعيدٍ،
وأمْضي على لَذَّةِ القانع[81]

فاللَّمس الَّذي كان في ما سبق موضع السُّؤال يتحقّق من خلال اللَّفتة - والتي هي أكثر المقاربات توهُّمًا - الموجّهة نحو المحبوبة، ويبتعد ("وأمضي") المُحِبّ "على لذَّة القانع". يتميّز المصطلح "لذّة" في اللُّغة بدلالة حِسّيّة حَضْريَّة؛ إلاَّ أنّ هذه الخاصّيّة تبطل في السِّياق الَّذي هو موجود فيه[82].

ولكي يتحقّق المقدّس والعبادة، فإنَّ العودة إلى البيت الأوّل من القصيدة[83] قد تنهي الصُّورة:

أُحِبُّكِ في ذِلَّة الرَّاكِعِ،
وأَحْيا على أَمَلٍ وادِعِ،

---

(81) "رندلى"، ص 25.

(82) "قنع" لها في العربيّة، من بين معانيها، معنى الرضى، والاكتفاء بما لدينا.

(83) لسنا نتبع، كما تلاحظون، الترتيب البياني للمجموعات أو للقصائد أو للأبيات.

وأَعْرِفُ ألاَّ أبُوحَ بِحُبِّي،
فأُبقي له فُسْحَةَ الخاشِعِ[84]

يرتكز هذا البيت على "إيماءات" المقدّس ("الرّاكع") وكذلك على المشاعر الدّينيّة: "ذِلّة"، "الخاشِع"، "أمل"، وكأنّي به يعطي الحبّ كلّ مظاهر الفعل القُدْسِيّ حيث يَتِمُّ كَبْح الرَّغْبة الدُّنيويّة بِبَراعة.

بذلك يبرز فضاء الحبّ السعقليّ كفضاء مقدّس ومَرْغُوب فيه في آنٍ معًا. مرغوب فيه طالما أنَّ المُقدَّس ليس دنيويًّا، ومقدّس طالما أنَّ الرَّغبة ليست مُلغاةً. إنَّها حالة وسيطة وغامضة حيث يغذّي البعد أوهام القرب، وحيث يتجاور المِثاليّ والحقيقيّ (من دون أن يتلامسا). من هذا المكان الضَّيِّق، يندفع الخيال الشِّعري ويَتَفتَّح. ومع ذلك سوف ينتج هذا الخيال باستمرار موضع ولادة نفسه، ولن يكون أبدًا إسقاطًا لليبيدو (للشَّهوانيّة) المَكْبوت[85].

في "فجر وفجران"، يبدو أنَّ "النَّظر" ("الرُّؤيا") هو الحاسّة الوحيدة المؤهّلة لتحقيق مُفارَقة القرب والبعد.

نَبْعَتا الوَرْدِ[86] لَيْسَتا لِسِوَى الرُّؤيا
فقرِّب يدًا وظَلَّ الزَّاهِد[87]

تكمن فَرادة الشَّطر الثَّاني في التَّناقض المزدوج الذي ينشئه؛ فمن جهة، يتعارض من حيث المعنى مع الشَّطر الأوّل (رؤيا = بعد، مناقض لـ"قرِّب يدًا") ويتضمَّن من جهة ثانية معارضة فريدة (قَرِّب يدًا = قُرْب، شَبَقِيَّة، و"ظَلَّ

(84) "رندلى"، قصيدة "أحبّك"، ص 23.
(85) سنرى لاحقاً أنّه حتّى في القصائد التي تتضمّن مواضيع حِسّيّة (النّهدين) يصان المقدّس على أنّه رابط.
(86) تمثّل نبعتا الورد، النّهدين.
(87) "دُلْزى"، ص 72.

الزاهِد" = بُعْد، قداسة). نجد في الوقت عينِه دعوة إلى اللَّمس ومنعَ أيّ تماسّ. أمَّا استعمال حرف العطف "و" فَقَدْ جَاءَ موفَّقًا لأنَّه شدَّد على وصل الشَّبَقِيَّة والزُّهد من خلال فصل ضِمْنيّ بين الفعل والفِكْر. وبذلك تُصان المسافة (أو البعد) شأنها شأن القرب. يجد هذا الوضع الغامض توضيحه في صورة يستعيد فيها الشَّاعر العاشق عناصر أُخرى:

أَنَا الحُسْنُ يُعْطَبَ إنْ مُسَّ
لا تَتَعَدَّ الحَنِينْ...
يُشَمُّ، كما الفاخِرُ الصَّعْبُ
ذَيَّالِكَ اليَاسَمينْ[88]

لا يبقى من خانة المقدّس سوى فكرة "عدم المَسّ" في "إذ مُسَّ"، فيما يزدحم الفضاء العِشْقي بالمشاعر المحايدة (مثل "الحنين") وزُهور الطبيعة (مثل "الياسَمين") والمَذاق اللَّذيذ (مثل "الفاخر الصَّعب"). أما تدخُّل عناصر تنتمي إلى خانةٍ أُخرى، وبخاصَّة تلك العائدة إلى الطَّبيعة، فتمتاز بوظيفة إغناء موضوعة المقدَّس وتنويعها. هنا تظهر علامات جَماليَّة الطَّبيعة لدى سعيد عقل الَّتي تتّحد مع بنية شعريَّة الفضاء، وفي الحالة هذه مع فضاء المقدّس. إذ ليس للطَّبيعة في شعريَّة سعيد عقل وظيفة مستقلَّة، فهي في خِدْمة "شيء ما" تستمدُّ منه كلَّ دلالتها.

وتتكرّر شِعْريَّة القرب والبُعْد، كما لو كانت صدًى، في غالبيَّة قصائد الحبّ عند الشَّاعر:

هِمْ، لا تُقَرِّبْ يَدًا،
هِمْ بالنَّظَرْ...[89]

(88) "دلزى"، قصيدة "أقوالك من ياسمين"، ص 54.

(89) "رندلى"، قصيدة "شال"، ص 199.

تكمن دلالة البيت في الغُموض الَّذي يَلُفّ فعل "هِمْ" كما لو أنّ سعيد عقل يستحضر تجربة يوسف في السُّورة القرآنيَّة[90]. وعلى أساس موقف مُشابِه لِمَوقف يوسف، حيث "يزيل" التَّدخّل النّهائي لِله "أيّ أثَر لِرَغبة مُنْحَرِفة"[91]، نلاحظ تغييرًا في وظيفة الشَّخصيَّات: فالمرأة الَّتي تدعوه ("هِمْ") ليست زُليخة كما في السُّورة القرآنيَّة، إنَّما امرأة عفيفة تمثّل إزاءَ العاشق الدَّورَ الَّذي مَثَّلَه التدخُّل الإلَهي إزاءَ يوسف. وعلى الرُّغم من أنَّ المقصود هُنا لا علاقة له بالعِفَّة المطلقة كما في النَّصّ الدِّينيّ، فإنّ النَّتيجة الَّتي تَمَّ التَّوصُّل إليها هي نفسها: فالرَّغبة غير المتحقّقة تتوقّف عند حدود النَّظر.

إنّ عدم تحقّق الرَّغبة هو مصدر السَّعادة الحقيقيَّة للعاشق السعقليّ الَّذي تتفتّح رغبته في هذه المسافة الَّتي تَفْصِلها عن حدوثها:

في ضِحْكَةٍ بَاحَتْ بِحُبٍّ لها،

لا يا يدي، لا تَقْطِفي وٱسْعدي[92]

يأتي المحرَّم هذه المرّة من الذَّات (يتحدَّث التَّحليل النَّفسيّ عن رَقابة ذاتيّة). ومهما يكن، فقد اسْتُوقفت اليد "الخائنة" في اندفاعها الشَّبَقِيّ لكي تَلِدَ السَّعادة. بالإضافة إلى أنّ كلّ ماضي هذا العاشق المُرْتَعِد هو حبّ عن بُعْد:

قولي تَعاطَيْنا كُؤوسَ هَوَى

يا طيبَها...لكِنْ على بُعْدْ...[93]

لا يمكن الكَشْفُ عن الحبّ السعقليّ إلاّ إذا كان على بعد، والشّعر هو

---

(90) راجع سورة يوسف في القرآن الكريم، XII.

(91) راجع كتاب عبد الوهاب بوهديبة، *La sexualité en Islam*، PUF، باريس، 1975، ص 35-36.

(92) "رندلى"، قصيدة "تَضْحَك لي"، ص 119.

(93) "دلزى"، قصيدة "خلف السَّراب"، ص 134.

هذا الفعل الذي "يقول البعد" كما في القصيدة بعنوان "اكتفاء" حيث تظهر العاشقة كشيء ثَمِين يمكن لِلَمْس أن يُفْسِدَه:

حَوْلي دُنْيايَ على بُعْدٍ
أنا لا لأضُمْ ولا لأشَمْ
أنا... دَعْني... حُلْمٌ يُحْلَمْ[94]

إنّ هذه الوضعيَّة المُلْتبسة الَّتي تُفضي إلى الفضاء الحُلُمي، سوف تُثير سلسلة من الصُّور هي في الواقع استعادة مؤجَّلة للوَضْعِيَّة الأَصْليَّة. يمكن للحلم، كاتّساع وَهْمِيّ للضِّيق المكانيّ الحقيقيّ، أن يشكّل خانة تتجمَّع فيها ظواهر متعلّقة به: كالوهم والخُرافة واليوتوبيا والاستيهام والرَّغْبة والرُّؤيا... تستعيد بطريقة غير مباشرة جَدَليَّة القُرْب والبُعْد.

قُبْلَةٌ في الظَّنِّ، حُسْنٌ مُغْلَقٌ
مُشْتَهىً ضُمَّ إلى الصَدْرِ وَفَرّ[95]

إنّ "إغلاق الحسن" كما ورد في البيت، هو الذي يجعل القُبلة والضَّمّ مستحيلَين، ولكنَّه، بالمقابل، يقيم مِساحة الوهم ويوسّعها. وكلّ ذلك يبقى في إطار من "الظَّنّ" (القُبلة) والمُشْتَهى (الضَّمّ)، ما يشير إلى الانفصال عن الشَّيء الَّذي ما إن يَتِمّ بلوغه، حتّى يَفِرَّ أو يتبخّر.

مرّةً أُخرى، لا يبدو أنَّ هذه الوضعيَّة تزعجه، فيقبل العاشق بطِيبة خاطر أن يكون هذا "التّروبادور" المُعاصِر الَّذي تكمن عِلَّة وجوده - وعِلَّة إنشاده - في التَّوهُّم بأنّه قادر على بُلُوغ الوَهْمِ المتعذّر بلوغه:

ودَعيني أهِيمُ قُرْبَكِ لا أدْري:

---

(94) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "اكتفاء"، ص 132.
(95) "رندلى"، قصيدة "ألعينيكِ؟"، ص 10.

إِليَّ أَنْتِ أَمْ لِوَهْمي المُريبِ؟[96]

إذ يغدو القُرْب من الحبيبة ("قُرْبك") مكانًا للرَّيب يُطيل تَجْواله الهائم حولها مستمدًّا منها اكتفاءً أكيدًا:

...كفَانيَ أَنْ أُوهِمْتُ أَنَّكِ لي

يا قُبْلَةً خَطَرَتْ ثُمَّ انْطَوى الحُلُمُ[97]

توهّم، حلم، تمثّل خيالي... تلك هي مكوّنات عالم الحُبّ الذي يقدّمه لنا سعيد عقل، عالم شبيه بذلك الذي حلم به روسّو ("إنّ عالم الخيال هو الأجدر أن يُعَاش"). حتّى عندما ينتقل إلى الخِطاب الإيعازيّ، داعيًا الآخر إلى واقعٍ أكثر ٱلتماسًا، لا يتعدَّى الإيعاز كونه براعة اللغة، لأنَّ الموقع الَّذي يَنْطِقُ منه هو نفسه موقع المسافة المتعذّر اجتيازُه.

يزدهر هذا النَّمَط الإيعازيّ خصوصًا في "قصائد من دفترها"، ولكن حيث الدَّلالات المُلِحَّة تبقى من دون أيّ تأثير لأنَّها تُعلن من موقع يتعذَّر الوصولُ إليه:

دَعْ مِنْ غَدٍ وَأَمْسْ

اليَوْمَ، خُذْ خَصْري...[98]

ألا ٱقْطِفْني كما عن أُمِّهِ

يُقْطَفُ عُنقُود...[99]

---

(96) "رندلى"، قصيدة "لا تَبُوحي"، ص 28.

(97) "دلزى"، قصيدة "أقبلةٌ؟ بيت شعر؟"، ص 152.

(98) "قصائد من دفترها"، قصيدة "نزول الستار"، ص 49.

(99) "قصائد من دفترها"، قصيدة "دلال"، ص 54.

تبدو المحبوبة أكثر جرأة وإقدامًا وأقلَّ صبرًا إزاء تحقّق رَغَباتها من العاشق الذي هو أكثر شُرودًا وورومنطيقيّةً وأكثر مُسالَمة. في هذين البيتين دعوة صريحة إلى الاغتصاب أو الاعتداء. فالتَّشبيه في البيت الثَّاني يساوي في شَبَقيّته ما يوحي به "الخَصْر" المُغْرِي، ذلك أنّ صورة عنقود العنب الَّتي تَرْجِع إلى النَّبيذ اللَّذيذ تولّد بدورها صورًا غاية في الشَّبقيَّة. ولكنّ كلّ هذه الإيعازات تتبخّر مع الحلم:

ضَمَمْتُكَ، قالَ لي حُلْمي، وطارَتْ

بقايا الحُلْمِ...[100]

لا يعرف الحلم أبدًا في أعمال سعيد عقل امتدادًا وإطالةً، بل يَتِمّ إدراكُه دائمًا كَـ"لحظة" ما إنْ يُكشفُ عنها حتَّى يَتِمّ تجاوزها نحو الحقيقة الَّتي تعيّنها كحُلمٍ منطلقٍ من الوَهْم. ولكنْ مهما كان ظهوره آنيًا، فهو لا يتوقّف عن كونه المكان الذي تتحقَّق فيه الرَّغبات. إلاَّ أنَّ هذه الرَّغبات تعدّلها، غالبًا، صورٌ تُحيلنا إلى عالم الطُّهر كما يبيّنه هذا البيت المأخوذ من قصيدة "نار" حيث يعرض الجُماع[101]:

وَجِسْمٍ - على رَغْمِ عَصْفي بِهِ -

مُضيءٍ، كقِطْعَةِ شَمْسٍ نَقِي[102]

إنّ العَصْفَ الجِنْسِيّ لا يُفْسِد شيئًا من النُّورانيَّة والطَّهارة الأصليتّيْن لهذا الجسم، موضوع الرَّغبات. فاعتماد صورة الشَّمس من أجل استخراج الصّفات المشتركة من طَهارة وإضاءة هو خاصّيَّة الخيال السعقليّ الَّذي يرى في الشَّمس مطلقًا كونيًا. كذلك يصبح امتلاك الجسم مُرادِفًا لامتلاك الكون.

---

(100) "قصائد من دفترها"، قصيدة "صبا"، ص 60.

(101) هذه هي القصيدة الوحيدة، في كل أعمال سعيد عقل الشعريّة، التي تشير صراحة إلى الإثارة الجنسية.

(102) "رندلى"، قصيدة "نار"، ص 145.

يَحْدُو بنا الحلم والرَّغَبات إلى التَّحدّث عن المَنْحَى الإيروسي في كِتابات شاعرنا.

3 - الإيروسية (الإثارة الجِنْسيّة): الاستحالة الأُخرى

هل هذا العالم الأَفْلاطُوني المصنوع من العِفَّة والطَّهارة خالٍ من نَبضات الإثارة الجِنْسيَّة الَّتي تأتي "لِتُلطّخ" مظهره البَتُولي؟ وهل حُكِمَ على الشَّهوات الجسديَّة أبدًا بالتَّحريم؟ نلاحظ أنَّ للشَّبَقِيّ بعض التَّجلّيات الخجولة في إطار هذا الكون العفيف، وأنَّ الإيروسيَّة حاضرة صراحة في كتابات شاعرنا، إلاَّ أنَّها إيروسيَّة خاصَّة جدًا إذ تتمحور حَصْرِيًّا حول "النَّهدين". ومن دون ٱستبعاد أقسام الجسم الأُخرى (الوركين والعُنق والشِّفاه...)، يَمْلِكُ "النَّهدان" في شعريّته مِيزة تفتح أمام التَّساؤلات بابًا واسعًا من الأجوبة الَّتي تسمح بتأويلات متنوّعة.

ثلاث قصائد تحمل جهرًا عناوين تَرْجِعُ بطريقة صورية-مَجازِيَّة إلى النَّهدين: "حُقَّان"[103]، "فَجْرٌ وفَجْران"[104] و"في الضَّوء مَنْحُوتتان"[105].

ومن دون أن نَلِجَ في تحليل نفسيّ قد يبتعد عن توجّهنا العامّ، نقول إنَّ هذا التَّركيز (على النَّهدين) يَرْمُز إلى عُقْدة أوديب لم يهضمها الشَّاعر جيّدًا إلى درجة أنَّ ورود موضوع الرَّغبة المتكرِّر، "النَّهد"، في القصائد الثَّلاث المذكورة وكذلك في غيرها، يَكْشِف عنِ ٱرتداد وعودة إلى نَهْد الأمّ. وفي كلِّ الحالات، فإنَّ جمالها الخارِق (في النَّصّ السعقليّ) يُساوي، من حيث الدَّرجة والقُوَّة، التَّحريم الَّذي ينزل بكلِّ محاولة تلامس.

تبرز في القصائد الثَّلاث المذكورة مفاهيم المحرّم بصورة منهجيّة تقريباً:

---

(103) "أجمل منك؟ لا"، ص 63-66.

(104) "دلزى"، ص 71-73.

(105) "إيبد"، ص 142-143.

حُقَّانِ لا أبْهى ولا أجْمَلْ،

...

لا لِلهَوى-حَذَارِ!-لا لِلَّمْسْ(106)

يَحْمِلُ "الحِقّ"، موضوع الاستدلال، عِدَّة دَلالات (وعاء يحتوي على عِطْر وبَخُور وقُربان). تستهوينا بشكل خاص الدَّلالات الدِّينيّة لموضوع الرَّغبة هذه الَّتي تنشئ طابعه المقدّس(107)، وهو مظهر تشدّد عليه المُحَرَّمات ("لا لِلْهَوى" ... "لا للَّمس") الإيروسية الملموسة. إنَّما في ما يتعدّى هذه المقارنة، يبرز موقف العاشِق الَّذي يمكن مُقارَنته بموقف المؤمن أمام تناول القُرْبان. تأتي الطَّبيعة الفَمِّيَّة لِهذا القربان لتعزّز التَّقارُب بين الشَّيء والنَّموذج المشبَّه به وتصنّفهما في جَدَليّة القرب والبعد، مُشيرةً إلى الطَّبيعة المقدَّسة للسُّلوك العاشق.

إذا كانت صورة القُرْبان الصَّاعد من "الحقّ" تُساوِي انْبِجاس الضَّوء، فسوف يقول عنها سعيد عقل في مكان آخر إنَّها الغائيّة المنشودة:

حُبُّهما؟ أسْكُتْ، يا زَهَرْ

ما البَوْحُ؟ ما وَقْعُ القَوامْ

ما قُبْلَةٌ في المُنْتَظَرْ

أو في المَنَامْ؟

حُبُّهما ضَوْءُ قَمَرْ(108)

تستعاد صورة القُرْبان في صورة القَمَر إنْ من حيث الشَّكلُ (دائري) وإن من حيث اللَّمعان (ضوء).

---

(106) "أجمل منك؟ لا"، ص 63.

(107) حقّ: وعاء مقدّس بشكل كأس تُحْفَظُ فيه القرابين المكرّسة من أجل مناولة المؤمنين.

(108) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "حقّان"، ص 64.

في "فَجْرٌ وفَجْران" - هذا العنوان الدَّالّ على الضَّوء والطُّهر - تدخل الأنا المِثاليّة (أو العليا) كَتَعيين رَقابيّ:

حَذَّرَتْني أُمّي مِنَ المَسِّ بِالبِلَّوْرِ[109]

غَيْرُ البِلَّوْرِ في المَسِّ وارِدْ...[110]

ولأنّ النَّهدين، موضوعا النَّظر والرَّغبة والتأمّل والافتتان، هما حُلَى يُمْكِنُ أن تُفْسِدَها أقلُّ حركة لَمْس، يتعذَّر بالتالي بُلوغُها حتّى من قبل المعرفة التَّملُّكيّة:

هذان ما هذَان؟ ما خَلْفَ هذا

الثَّوْبِ؟ أنْ أحيا وأنْ أجْهَلا...[111]

مخبّآنِ بِعناية - أو حتّى بِقُدْسِيَّة - وراءَ الثَّوب، يشكّل هذان النَّهدان، موضوع التَّحريم، عامل إثارة لِخَيال العاشق. ولكنَّه لا يتردَّد في أن يعبّر في قصائد أُخرى عن أحلامه ورَغَباته بأن يُغلَف بهما. في "رِنْدَلى" تؤمّن للشَّاعر صورة التَّكَوُّر "أمُوميَّة" الرَّاحة والصَّفاء... والشِّعر:

تَعَالَيْ...

أنا فوق صَدْرِكِ أطْيَبُ روحًا

وأَطْرَبُ شِعْرًا، وأَصْفَى نِيَّةً

خَلَعْتُ شَبَابِي على نافِرَيْنِ

بِهِ، وعلى فَجْوَةٍ عارِيَةْ[112]

---

(109) كُرات البلّور = النَّهدان.

(110) "دلزى"، قصيدة "فجرٌ وفجران"، ص 72.

(111) "دلزى"، قصيدة "في الضَّوء مَنحوتَان"، ص 143.

(112) "رندلى"، قصيدة "نداء الرَّبيع"، ص 95.

وهذان النَّهدان هما أكثر من موضوع رَغبة، إذ يؤمِّنان لِلشَّاعر الصَّفاء والرَّاحة اللَّذين لا يَجِدُهما في مكان آخر، ويُحاكيانِ الطَّبيعة-الأمّ الَّتي طالما غنَّاها الرُّومنطيقيُّون.

بالعودة إلى شِعْريَّة "البعد"، يقدّم سعيد عقل النَّهدَين كأشياءَ معلَّقة بين النَّظر واللَّمْس:

أقولُ: قد نَزَعْتِهِ الرِّداءْ

عن قِطعَتَي ضِيَاءْ

عُلِّقَتا بين الرُّؤى واللَّمْسْ[113]

فَيِتِمُّ إحياء "المُحرّم" المعبّر عنه في القصائد الثَّلاث، ومعه موضوعتَا "القرب" و"البُعْد". ومن المسافة الَّتي تَفْصِلُ النَّظر عن اللَّمس، والَّتي تضمن العِفَّة، يولد شعرٌ إيروسي يترجَّح بين الطَّرفين من دون أن يتمكَّن من تجاوز حدود حالة تأمُّليَّة للشَّيء المقدَّس:

نَهْدايَ ببالِ أُغْنِيَةْ

نَغَمٌ يُدْرَى نَغَمٌ يُوهَمْ[114]

يبلغ التَّرجُّحُ نِطاق المعرفة، بين الإدراك والوَهْم. وتكمن حقيقة "النَّهدين" في كَوْنهما مستوًى مُغَفَّلاً يقع بين الحقيقة والوَهْم. قد يضع حَسْم هذا الالتباس حدًّا للرَّغبة، وبالتَّالي للشِّعر. وسبق أن عرّف سعيد عقل الحالة الشِّعريَّة "كَتَموُّج"[115] بين الوَعْي واللاَّوَعْي[116].

يتكرَّر هذا التَّرجُّح في قصيدة "قصائد من دفترها" حيث تُعْطي المحبوبةُ

(113) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "حب"، ص 22.

(114) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "اكتفاء"، ص 131.

(115) مقدّمة "المجدليّة"، ص 27.

(116) مقدمة "المجدلية"، ص 23-26.

العاشقَ فُرصة الكَلامِ لِلَحظة لِيُعبِّر عمّا يختلج في داخله من مشاعر إزاءَ النَّهدين اللذَين يبرزان كطعم:

وقُلْتَ: "اصْعُبي، يا فَتْحَةَ الثَّوْبِ، وأسْهُلي"

وقُلْتَ: "اصْعُدي، يا نَجْمَةَ النَّهْدِ وانْزِلي"[117]

تكمن كلُّ اللّذَّة في هذه الحالة الملتبسة من السُّهولةِ والصُّعوبة، من الصُّعود والنُّزول، ما يجعل من التَّرجُّح، على الرَّغم من حافِزِها الإيروسي، نوعًا من الطُّفوليَّة الرَّاغبة في العودة إلى النَّهد الأُموميّ. تكثر الأمثلة في هذا الصَّدد:

ما صُبْحٌ عَمَّ... وصُبْحٌ هَمَّ...

ورَاءَ قَمِيصٍ تَنْثَلِمُ؟...[118]

يدلُّ القميص المنثلم[119] على المحرَّم الَّذي يلحق بكلِّ محاولة للوُصول إلى النَّهدين، بينما تخلق مجدَّدًا صورة الصُّبحَين، الصُّبح الَّذي "عمَّ" والآخَر الَّذي "هَمَّ"، موضوعة التَّرجُّح في جوٍّ من الطهارة والبراءة الكونيَّتين (الصبح).

لا تنقُضُ الإيروسيّة السعقليّة جدليّة "القرب والبُعد". فالشَّاعر يبقى أسيرَ هذا الموقف الملتبس حيث يتعذَّر عليه بلوغ موضوع الرَّغبة، هذا الشَّيء الخاطف الَّذي لا يؤخذ بسهولة. ومع ذلك، فلا يبدو الرَّاغب في حالة مغتاظ أو عَصَبِيّ أو ثائر؛ إنَّما على العكس فاللَّذة الَّتي يُحِسُّها ليست عابرة، بل هي لَذَّة دائمة كما عند الصُّوفيِّين. من هُنا كان الطَّابع التأمُّليّ وبالتَّالي الوصفي لحركة النَّهدين في مساحة واقعٍ مستحيل ولكنَّه مُنْتِجٌ للصَّفاء.

---

(117) "قصائد من دفترها"، قصيدة "قَرَنْفل"، ص 137.

(118) "دلزى"، قصيدة "لو أنتِ"، ص 16.

(119) الانثلام يدلُّ على نوع من العنف. عادةً تتكلّم على انثلام الصَّحن. لكن بما أنّ سعيد عقل كان قد قارن غالبًا النهدين بالبلّور، نُقل انثلام البلّور إلى القميص ويمكننا أيضًا التَّحدّث عن شقّ يصعب النَّظر من خلاله.

4 - الطَّبيعة والعلاقات المثلّثة

للطَّبيعة في كلِّ عمل شِعْريّ مِيزة ووظيفة خاصَّتان. من هُنا وجب إدراكُ وظيفة الطَّبيعة عند سعيد عقل في إطار هذه المِساحة "الفارغة" الَّتي تَفْصِلُ بين العاشق وموضوع عِشْقه. هذا الفصل الفَرَضِيّ الَّذي يلحق بدُخول الطَّبيعة يدفعها إلى أن تكون التَّعبير عن هذا الفصل نفسه.

"العَدَم هو الشَّرّ"[120]، هذا ما قاله سعيد عقل في "الوَثِيقة التَّباذُعِيَّة"، لِذا تأتي الطَّبيعة في شعره لِتَسُدَّ هذا "العَدَم" (أو هذا "الفَراغ") العِشْقيّ. لهذا السَّبب، لا يمكننا حقًّا التَّحدُّث عن "شعر الطَّبيعة" في أعمال سعيد عقل، إنَّما عن رَمْزِيَّة تَرْجِعُ عناصرها إلى العالم الَّذي ولدت فيه، عالم "الحُبّ السَّعقليّ".

إنّ تعدُّديّة وجود الطَّبيعة وتنوّعها في أعمال سعيد عقل يَسْمحان بأنْ نَرى فيها تحويلاً (Transfert) للرَّغبات المكبوتة وإعلاءَها (Sublimation). غَيْرَ أنّ هذه الوسيلة، على الرُّغم من كَشْفها عن الرَّغبات الشَّبَقِيَّة الأكثر عمقًا، لا تحوّر بتاتًا مُعْطَيات التَّقديس الأَصْليّ.

يُنْتِجُ اللُّجوء إلى عناصر الطَّبيعة عند سعيد عقل خِطابًا موازِيًا وغيرَ مُباشَرٍ يُوَجِّهه الشَّاعر-العاشق إلى المَحْبُوبة الَّتي عليها أن تفهمَه وتَفُكَّ رموزه:

مُرّي بِبُسْتَانِنا صَباحا،
أَوْ رَفْرِفي،
يا رِنْدَلَى، واسْمَعي الأقاحا[121]
نادى: اقْطُفي[122]

---

(120) راجع أطروحتنا، م. س.، ص 229-232.

(121) الأقاح أو الأقحوان، هو البابونج، تشبه زهرته زهرة اللؤلؤ التي تتميّز بدلالات أكثر شعريّة في نصّ فرنسي.

(122) "رندلى"، قصيدة "مرّي ببستاننا صباحًا"، ص 87.

إضافةً إلى التَّحوُّلات الَّتي تُظْهِر رندلى كَفَراشةٍ ترفرف حول الأقاحي، تُقيم الطَّبيعة بتدخّلها علاقةً مثلّثة[123] تَفْرض فيها نفسها عنصرًا يُحتذى به أو عنصرًا يَتِمّ إسقاط الرَّغبات عليه. يُضفي هذا التَّدخّل على الطَّبيعة وظيفة مُلازِمة للفَضاء الشِّعْرِيّ السَّعقليّ المحدّد الَّذي تحدّده ثُنائيَّة "القرب" و"البعد" القَسْريَّة وغير القابلة للتَّجاوز.

قد يتمنَّى العاشق أن يكون هو هذه الزَّهرة الَّتي تُرَفْرِف حولَها، رِنْدلى-الفراشة، مُطالِبًا إيَّاها بأن "تَقْطِفه". في هذا السِّياق، تشكّل العلاقة المُثَلَّثة "عاشق-طبيعة-حبيبة" ما يسمّيه رينه جِيرار "الوَساطة الخارجيَّة" الَّتي لا تقوم على ماهِيَّة الرَّغبة إنَّما على المسافة بين الوسيط والرَّاغب[124]. ولكن على الرُّغم من لُجوئه إلى الصُّورة، يخلق سعيد عقل المَوْقِف البَدْئيّ المُستحيل نفسهُ: رفْرَفة الفَراشة (المتعذّر إمساكها) وجُمُود الأقاحي اللَّذان يعبّران عن القرب والبُعد، أي استحالة التملُّك. هكذا توقظ هذه الصُّورة "رغبة في التَّعبير"[125] أكثرَ منها "رغبةً في التَّملُّك"، وتجتاز علامات الطُّهر والبراءة، كما في كُلّ مَرَّة، "العلاقة المثلَّثة" للرَّغبة غير المُنْجَزَة:

كَعِطْرٍ بِبَالِ قَرَنْفُلْ
أَمُرُّ بِبَالِ حَبِيبي
كذا قَرأَتْ لي عُيُوبي
فتاةٌ تُلَمْلِمُ سُنْبُل[126]

(123) René Girard, *Mensonge, romantique et vérité Romanesque*, Edit. Bernard grasset, Paris, 1961, Chap. I, "Le désir triangulaire".

(124) Ibid., p. 49.

(125) Ibid., p. 48.

(126) "قصائد من دفترها"، قصيدة "كعطرٍ ببال"، ص 100.

قد لا يقود تفسير رمزيّ إلى أبعد من "هذه الذَّاتيّة الرَّمزية المتغطرسة الَّتي تُجيلُ طَرْفَها على العالم بِشُرود"[127]. إلاَّ أنّ هذه الطَّبيعة الَّتي اقتُبست منها العناصر (عِطْر وقَرَنفل) أو المواقف (لَمْلمة السُّنبل)، تنتج من جديد حالة الـ"أنا" العميقة إيَّاها الَّتي تسقط بين سندان القرب ومِطْرقة البُعد. في الواقع، العطر منفصل عن القَرَنفل مثلما العاشقة منفصلة عن حبيبها. وصورة العِطْر الَّذي يلتقي بالقَرنفل، تحقّق عَبْرَ "طريقة مثلَّثة" الرَّغبة في الالتقاء بالحبيب. أمَّا الصُّورة الثَّانية، فهي أكثر حُلُميَّة إذ تُظهر فتاةً تُلَمْلِمُ جَمالها المبعثر لتُقدِّمه إلى الحبيب. وتُسْهِم القِيمة الرَّمْزِيَّة للسُّنبل، (الإشعاع والخصب والحرارة) في إغناء الصُّورة ووظيفتها. إلاَّ أنَّ هذا التَّحويل المبلَّر (cristallisé : وهذا مفهوم خاص بالتَّحليل النَّفسي) على عناصر الطَّبيعة لا يقدّم أيَّ حَلّ؛ إلاّ إذا كان حلاًّ تجميليًّا يَتمُّ من خلاله العودة إلى السُّكون على حدّ قول جيرار[128].

لقد حرص الشَّاعر من خلال اختياره لطبيعة نباتيَّة أو زَهْرِيَّة ألاّ يذكر سوى الأزهار الَّتي ترمز، إن من حيث عِطْرُها أو من حيث لونُها، إلى موضوعات الطَّهارة والبَراءة والعواطف الَّتي تُسَمَّى عامّةً "صادقة". يَتِمُّ التَّماهي مع الطَّبيعة، بالإضافة إلى التَّعبير عن الرَّغبات الأكثر عمقًا، في الإطار الوَظِيفيّ للعلاقة المثلَّثة الَّتي تنتج الصُّورة الثَّابتة للقُرْب والبُعد. غَيْرَ أنَّ بعض هذه الصُّور أكثر جرأة في تعبيرها عن الرَّغَبات الغريزيَّة:

تطلَّع، ثَوبيَ الرِّيحْ

وشَعْري اللَّيلُ والبَيْدُ[129]...

(127) René Girard, *Mensonge...*, op. cit., p. 48.

(128) René Girard, *Mensonge...*, op. cit., p. 48.

(129) "قصائد من دفترها"، قصيدة "دلال"، ص 53.

من خلال تداخل الصُّور- التشابيه في صورتينِ مجازيتين: "ثوب-شَعر" - تبرز شِعْريَّة البُعْد والقرب في أكمل وجهها. ففي التَّشبيه الَّذي يجمع "الثَّوب" و"الشَّعر" (وهما رمزان مَجازِيَّان يرجعان إلى الحبيبة عينها) مع "الرِّيح" و"اللَّيل" و"البِيد"، تنتقل الحبيبة من الأبعد (ثوب) إلى الأقرب (الشَّعر) على صعيد الرُّموز المَجازِيَّة، ومن الذي لا يُقهر (الرِّيح) إلى الَّذي يتعذَّر إصلاحه (البِيد) على صعيد النَّماذِج الاستدلاليَّة المنتقاة في إطار المُقارنة.

يَرْجِعُ هذا التَّماهي مع "الرِّيح" و"اللَّيل" و"البِيد" إلى توقّد الرَّغبات والغرائز الَّتي تدعو إلى ٱقتراب وَهْمِيّ، وذلك في مكان مَحْكُوم عليه ثَبات ٱبتعاده وأزليّته. لذلك فالتَّقرّب الَّذي يَتِمُّ على صعيد الوسيط - الطَّبيعة - ليس إلاَّ التَّعبير غير المباشر للانفصال الجَوْهَرِيّ:

لو أنتِ بحَوْضِي وَرْدَتُهُ

وأنا - وأَمُرُّ أنا - نَسَمْ[130]

وغالبًا ما يختلط بعض السُّكر مع هذه التَّحوُّلات:

جمالُكِ لي، كما العُنْقُودُ، قَطْفٌ...

وكأسِي جِسْمُكِ الدَّاني، وخَمْرِي...[131]

لِنِقاط الوَقْف هُنا دلالة مُهِمَّة (نِقاط الوقف الثَّلاثة). إذْ يترك الشَّاعر للقارئ مهمّة تخيّل بمَا يمكن مقارنة الخمر. تَرْجِعُ النَّماذج التَّشبيهيَّة المختارة إلى السَّائل المُسكِر الذي يعبّر عن الغَلَيان الدَّاخِليّ. لكنَّ كلَّ شيء يبقى في "المَقُول"، وهذا نتيجة لِحُضور البُعْد والمسافة. أمَّا الصُّورة الأكْثر جرأة، فتكمن في مُقابلة الكأس بالجِسْم، للتَّعبير مَجازًا عن التَّماسّ بين الشِّفاه والجسم.

---

(130) "دلزى"، قصيدة "لو أنت"، ص 16.

(131) "دلزى"، قصيدة "رقص"، ص 97.

أحيانًا يأخذ التَّماهي مع الطَّبيعة صيغة أكثر اتِّساعًا وقُوَّة:

شُدّي إليكِ الأكؤُسَ، اعْصِريها
من كَرْمَةِ الوَهْمِ، مِنَ السُّدَى!
وإنْ عَصَتْ تَحَوَّلي نَبِيذًا
وانْسَكِبي خَضرًا...فمًا...يَدَا...
أوّاهُ! أين الطِّفْلَةُ اليُغَنّي
جَمالُها؟ حُلْمٌ وبُدِّدا...[132]

يتوقّف التَّحوّل المنطلق من الوَهْم حيث كان مُقيَّضًا للرَّغبة أن تبدأ. إنَّ الاستطراد الذي يُعيدنا إلى صورة الطِّفلة ذاتِ الجمال الشَّادي يَخْلُق من جديد موضوعات "الطَّهارة"، و"الحُلم"، والأثير (تبدّد الحُلْم الشَّبَقِيُّ). يبدو أنَّ العمليَّة المثلَّثة أكثر إدراكًا هُنا بوجود دعوة صريحة إلى المُحاكاة. نلاحظ في أثناء ذلك عبورًا من العُنْف (شُدّي) إلى اللُّيونة (انْسَكِبي) فالتَّبدّد، ويتحوّل القرب - الَّذي وفّره العنصر الوَسِيط - بِسُرْعة إلى بُعْد. وهذا يدلُّ كم أنَّ اللُّجوء إلى الطَّبيعة "غير مُجْدٍ" إنَّما "تَجْمِيليّ" فقط.

على صعيد آخر يستمدُّ التَّماهِي مع الموسيقى أو اللَّون دلالاته من العِفَّة والطَّهارة:

فَمُّها هَمٌّ بأُغْنِيَة
وضِياءُ الصُّبْحِ يَنْهَمِرْ
يا هَناءَ اللَّوْنِ، يا زَيْغَهُ
في فَمٍ بالصَّحْوِ يَأْتَزِرُ[133]

---

(132) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "دادا"، ص 54-55.

(133) "رندلى"، قصيدة "نحت"، ص 62.

فالأحاسيس التي تختلج في نفس الحبيب أمامَ فمٍ تدفعه إلى مقارنتها مع عناصر تَدُلُّ بِحَدّ ذاتِها على الطَّهارة: أغنية، ضياء، صَحْو، يتأزّر... وهي عناصر تولّد حالةً من الغِبْطة السَّاكنة، مسافة المقدّس في العِشْق السعقليّ. بَيْدَ أنَّه يمكن لبعض التَّلاوين الدنيوية أن تمزج بها:

وَلَحْنٌ قَدُّكِ الميّادُ

عَزْفُ الضَّارِب[134] المُشْرِكِ[135]

المُشْرك هو الكافِر الَّذي يَجُول خارج فضاء المُقَدَّس والعِفَّة. إنَّ ذكر المُشْرِك الكافر يعمل كَتَماهٍ سلبي يعبّر في لحظة السُّقوط هذه عندما تجتاح الغرائز المُفْسِدة الإنسان. أمَّا العِطْر الَّذي يفوح في الكون، هذا العطر الغامِض مثل النَّغم، هو علامة الإيمان: كما أَنَّ العِطْر لا يَخُون الزَّهرة التي يرتبط بها[136] ("لا تخون العطر زهرة الزُّهُورْ") ، كذلك تَحُثُّ الحبيبة الحبيب إلى عدم خيانتها.

ليس للعالم الخارجي في أعمال سعيد عقل الشّعريّة وُجودٌ مُسْتقِلٌ مَحْضٌ يمكّننا من الحديث عن شعر الطَّبيعة. إنَّه (أي العالم الخارجيّ) هذا الكَون المُوازِي لعالم الأحاسيس، الكون الذي يسمح بالتَّماهِيات المتعدّدة في إطار العَلاقات المثلَّثة الَّتي تؤسِّس لعلاقة حَمِيمة بين أبطال لُعْبة العِشْق. يمكن للعالم الخارجيّ أن يكون في آنٍ معًا الوجه والظَّهر لهذا الكون من الحبّ والمقدّس الَّذي يَعْكِسه. إلاّ أنَّه يدخل في الهيكليّة عينها لهذه الجَدَليَّة بين القرب والبُعْد كعامل يقود إلى حالة الغِبْطة، وذلك عَبْرَ الانفعال الجَماليّ الَّذي ينقله، والَّذي يشكّل العودة إلى السُّكون والسَّلام.

---

(134) الضارب: العازف على آلة موسيقيّة.

(135) "رندلى"، قصيدة "أغنار"، ص 115.

(136) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "زهرة الزهور"، ص 87.

لكن في هذه الطبيعة المُحِيطة، لا تَنْسى الـ"أنا" نفسَها، فهي مُحَرِّك هذا البحث عن الهناء وغائيته.

5 - النَّرجِسيّة والمُطْلق: مقدّمتان لاجتيازٍ ما

النَّرجِسيّة السعقليَّة حالة شعريّة وبالتَّأكيد حالة لُغَوية. والأنا بِصِفَتها رمزًا لُغَويًا، تعرف تكاثرًا لا محدودًا. ليس الشَّاعر بالضَّرورة مَرْجع هذه الأنا، إذ يمكنها أن تُشير، أحيانًا، إلى المحبوبة، ولكنْ بما أنَّ هذه الأخيرة انتقلت إليها العَدْوَى النَّرجِسِيَّة من ذاك الَّذي غنّاها، تحوَّلت إلى "أناً" أخرى. وسنقوم بالتَّالي بدراسة توسّع الـ"أنا" هذه في حَرَكتها وقوّتها.الانجذابيَّة المركزيَّة، بِغَضّ النَّظَر عن الشَّخص الذي تَرْجِع إليه.

لا يتردَّد هذا الكِيان الفَرْدِيّ الَّذي تشكّله الـ"أنا" السعقليّة بإعلان نفسه عظيمًا وفخورًا وجميلاً. وهذه الـ"أنا" تختلف عن الـ"أنا" الرُّومنطيقيَّة الَّتي تكتفي بكَونها مركز العالم، كاشِفةً بِخَجل عن كِبْريائها. ويجعل الكبرياءَ من الـ"أنا" السعقليّة كِيانًا ليس "أنَويًا" فحَسْبُ إنَّما كِيانًا متعالِيًا، تجعله نقطة اَلتقاء العالم والنقطة الَّتي تولد منها الأشياء والَّتي من دونها ما من شيء كان لِيُبْصِرَ النُّور. إنَّها نَرْجِسيّة حَصْريَّة لا تقبل أي مُشاركة. فيقول متوجِّهًا إلى محبوبته:

من يُغَنِّيكِ إنْ أنا
لَمْ أَلَوِّنْ لَكِ السَّحَرْ؟[137]

ومع النَّرجسيّة يَتِمّ الانفتاح على الكون، وتظهر جَدَليّة الإضاقة والاتّساع كَتَجاوُزٍ لِجَدَليّة القُرْب والبُعد: فَكُلَّما ضاقَ العالم في الـ"أنا"، تَوَسَّعت الـ"أنا" إلى حُدود العالم. وتبلغ هذه العدوى مِرْكيان أي المَحْبُوبة الَّتي تقول:

---

(137) "رندلى"، قصيدة "سمر"، ص 35.

"أنا مِرْكَيان الخيالِ/ أنا مات بعدي الجَمال"[138]. هذا الكِبْرياء سوف يعرف تكاثرًا مفرِطًا لإعطاء الـ"أنا" حُضورًا كُليًّا وضَرُوريًا ومُطْلقًا:

أنا الخَمْرَةُ في كَأْسِكِ
والسَّكْرَةُ في خَمْرِكِ
أَنا الفَوْحُ أنا البَوْحُ
أنا السَّهْوَةُ في فِكْرِكِ
أنا القُبْلَةُ، يا أَغْنَارُ
تَفْتَرُّ على ثَغْرِكِ[139]

يخلق تَكْرار الـ"أَنا" في مستهلّ كلّ بيت انطباعًا بِتَعميمها وتَشَتُّتها. ولكن في السِّياق عينِه لِهذه الفَوْضى، حيث تمتزج الخَمْرة بالسُّكر والفوح بالبَوح والسَّهوة بالفِكْر والقُبْلة بالثَّغر، تكتسب الـ"أَنا" هَوِيَّة موحَّدة. امتداد الـ"أنا" وتوسُّعها يجعلان منها جوهرًا كلّيًّ المعرفة بالأشياء، وحضورًا مطلقًا في الأشياء كافَّة.

في هذه الأنا الَّتي تنتشر في كلّ مكان، تنبسط الغِبطة لتُلغي المسافة، وتصبح هي بذاتها مسافة لا مَحدودة: طُلوع الشَّمس ("أنا طلوع الشَّمس")[140]، دَويّ الرَّعد وانفجار البَرْق ("أنا قَصْفة الرَّعد ومِزَقُ الشَّرر")[141]، وأخيرًا الشِّعر تعالى ("أنا الشِّعر تَعالَى")[142]، أي نَظِير الله تَعالَى[143].

---

(138) "رندلى"، قصيدة "على رُخامة"، ص 51.
(139) "رندلى"، قصيدة "أغنار"، ص 117.
(140) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "جنينة"، ص 52.
(141) "أجراس الياسمين"، قصيدة "شتاء"، ص 11.
(142) "دلزى"، قصيدة "الثّلاث القبل"، ص 91.
(143) يقتبس سعيد عقل تركيبة صيغة /الله تعالى/ ليصوغ عبارته /الشّعر تعالى/. ليس هذا التّشابه النحوي من غير قصد.

هذا ما يَحْمِلُنا على التَّحدّث عن المُطْلق كَغاية للمُغامرة السَّعقليّة.

يتَّخذ بلوغ المُطْلق في القصائد الغنائيَّة مَنْحًى مختلفًا عن ذلك المعتمد في الكتابات حيث تغيب الـ"أنا". إذا كانت الطَّريق في الأولى مستقيمةً فإنَّها مُلْتَوِية في الثَّانية وتَمُرّ ضرورةً عَبْرَ المَحْبُوبة. وأنّ المسافة المولّدة للمقدّس تسمح للخيال بأن يندفع نحو المُطْلَق، وهذا تجاوُزٌ للمسافة النِّسبيَّة وأرض الهناء:

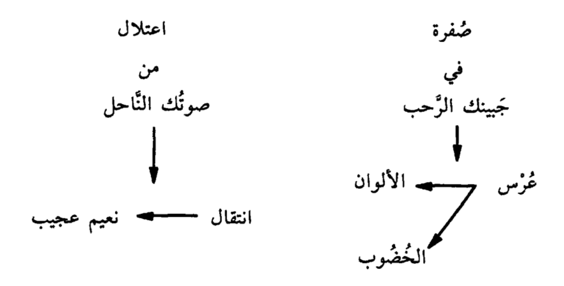
صُفْرَةٌ مِنْ جبينِكِ الرَّحْبِ في الآفاقِ

عُرْسُ الأَلْوانِ، عُرْسُ الخُضوبِ؟

واعتلالٌ من صوتِكِ النَّاحِلِ الشَّاكي

اَنْتِقالٌ إلى نَعيمٍ عَجِيبِ[144]

يتميَّز التَّوازي في تركيب الأبيات المتكاملة المعنى بوظيفة تَفْسِيريَّة، ويَكْشِف عن بنية الخيال السعقليّ:



(144) "رندلى"، قصيدة "لا تَبُوحي"، ص 27.

ليس للنَّماذج الاستدلاليَّة المختارة ("عرس الخضوب والألوان"، "نعيم عجيب") وظيفة تفسيريّة فقط في سِياق تَشْبِيهيّ ما، إنَّما وظيفة دلاليَّة متبادلة: فهذا النَّعيم الغريب هو عُرْس الخُضُوب والألوان والعكس بالعكس. على صعيد آخر، تُدخل الأشياء المشبَّهة ("صفرة في جبينك الرَّحب"، "اعتلال من صوتك النَّاحل الشَّاكي") عناصر عدّة في هذه العمليَّة:

جبين ← صفرة

صوت ← ناحل وشاكي

إنّ تماثُلاً سلبيًّا يَصِل الجبين بالصَّوت ويسمح بتصنيف "صُفْرة"، "ناحل"، "شاكي" تحت باب "خصائص مَرَضِيَّة وحزينة". إلاّ أنَّ هذه الخاصّيّة المَرَضِيّة والحزينة تعني ضمنيًا ضِدَّها الإيجابيّ، رحابة (رحب) المدى المكانيّ اللاّمحدود أُفُقيًا، والتَّسامي كمَنْفَذٍ إلى العَظَمات والأعالي المتعذّر بلوغُها عَمُوديًّا. كذلك فإنَّ "النَّعيم الغريب" هو في الوقت نفسِه ذاك الموقع الرَّحْب والمُتسامي من ناحية، والغنيّ بالألوان حيث يشكّل الاخضرار دليل حياة وخِصْبٍ من ناحية ثانية. فتصبح العودة إلى النَّعيم المفقود (العجيب) بالنِّسبة إلى شاعرنا تجاوُزًا للشَّكاوى والأحزان إلى عالم من الغِبْطة والصَّفاء "العجيبين"، ولكن بِنَحْوٍ مُفارِق، انطلاقًا من هذه الدُّنيا الحزينة والشَّاحبة (من دون ألوان). من الضِّيق إلى الاتّساع، من الصُّفْرة إلى اللَّون، ومن العُقْم إلى الخِصب (الخضرة)، ومن النُّحول إلى الاعتلاء، هكذا تظهر شعريَّة الفَضاء في أعمال سعيد عقل الغنائيَّة.

وإذا بموضوعة الحُبّ تتحوَّل إلى المكان الذي يتوقّف فيه المنتهى لِأوانٍ، يشرد ويتأمّل:

أرى المُنْتَهى آنًا مِن الدَّهْرِ شارِدًا

تَوَقَّفَ عِنْدَ الجَفْنِ يَحْيا ويَلْعَبُ(145)

هذا اللّقاء بين المنتهى والزّمان يحوّل موضِع اللّقاء إلى موضع حياة وفَرَح حيث يشكّل اللَّعِب البريء وغيرُ المُبالي أحد مكوّنات الفَرَح السعقليّ. وعندما لا يَسْعَى شعور الحبّ إلى أن يكون متملّكًا، يتطوّر تدريجيًّا نحو مواقع المُطْلق السَّامية:

لكِ الحُسْنُ يا رِنْدَلى، لكِ دُنْيَايَ

والشِّعْرُ، والقِمَمُ العالِيَة(146)

من خلال التَّضحية بالذَّات يتحقّق تجاوز ثُنائيَّة "القرب" و"البُعد". في "أجمل منك؟ لا" يَحْصُل هذا التَّنافُذ بين الأنا والكون:

في لَوْحَةِ المُطْلَقْ

حَوْلي الصَّبايا هَمْسْ

هُنَّ المَدَى الأزْرَقُ

أنا طُلوع الشَّمْسْ(147)

لقاء النُّور الأبديّ مع المدى اللاَّمحدود وذوبانهما، هذان البُعْدان للمُطْلق اللّذان يحقّقان في جوٍّ وَثَنِيّ بعض الشَّيء (الصَّبايا يتحلّقن حول إلّه النُّور أپولون) صورة الغِبْطة الإلّهيَّة. أمَّا الشَّمس، فهي العنصر الكَوْني القادر على التَّعبير عن هذا الشُّعور الغامِر الَّذي هو الغِبْطة.

في "أجراس الياسَمين" تُشارِك الشَّمس في هذا الشُّعور بالتَّسامي المُغبط:

إِحْمِليني، يا هُنَيْهاتُ، إلى

(145) "رندلى"، قصيدة "خمر العيون"، ص 70.

(146) "رندلى"، قصيدة "نداء الربيع"، ص 97.

(147) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "جنينة"، ص 52.

فَوْقُ، ولأَلْبَسْ شُعاعَ الشَّمسِ مِطْرَفْ[148]

يتمّ التَّماهِي مع الشَّمس مجازيًا (حمْلُ أَشِعَّة الشَّمس)، لكي تتحقّق الجَلالة من خلال ثوب الحَرير المُشِعّ هذا. تبدو الغِبْطة السعقليَّة نُورانيّة كونيّة، وتعبّر عن تنافُذٍ يذوب فيه (الشَّاعر) المَدَى، لِيَلِدَ من جديد وينبثقُ ويَنْتشر من خلال خَياله المُبْدع:

لِيَضِعْ فيَّ أنا البَحْرُ

و يُولَدْ في خَيالي[149]

من قُوَّة جاذبة، تَتَحوّل الـ"أنا" إلى قُوَّة نابِذة. تكتسب هذه الجَدليَّة الجديدة، الَّتي تشكّل بَديلاً للقديمة المؤلّفة من القُرْب والبُعد، مِيزة تأسيس الوَحْدة العُضْوِيَّة - الغائبة في الأُخرى - حيث يتَّحد الفاعِل وموضوعه، الحَرَكة وغائيّتها، البِداية والنِّهاية.

تتحقّق الغِبْطة السعقليّة في "أنـا" وَجَدت ماهِيَّتها في وُجُودها. إنَّها المركز والأطراف[150]، مالك العالم وواهبه معًا. وإذا كان تجاوز النَّرجِسِيَّة السعقليّة يَتِمُّ في الانفتاح على الكَون، فإنَّ اكتمال الغِبْطة، هذه الغِبْطة الوُجُوديّة، يتحقَّق في الخَلاص والحُرِّيّة وحُبِّ الله للبَشر والمَجْد كما وصفه سبينوزا فلسفيًّا وكما عاشه سعيد عقل شِعْريًّا.

---

(148) "أجراس الياسمين"، قصيدة "فوق"، ص 118.

(149) "أجراس الياسمين"، قصيدة "بحر"، ص 156.

(150) عبّر عن هذه الموضوعة في "خماسيّته" حيث قال: كأنّي أنا المنتهى // أشُدُّ إليَّ الجِهاتْ.

الجُزْء الرَّابع

الحَقْل الدّلاليّ-المُعْجَميّ
في أعمال سعيد عقل الغِنائيّة
(جَدْولة وتحليل)

I ـ جدول شامل بأهمّ الحقول الدلالية

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
الحب 1. عالم الحبّ							
الحبّ	12، 15، 20، 23^{1}، 24، 26، 27^{8}، 28، 33، 46، 49، 79، 118،	65^{2}، 72، 98^{2}، 113	9، 14^{2}، 47، 59، 70، 81^{3}، 93، 81^{2}، 93، 97، 109، 102^{2}، 117، 134، 137^{2}، 140^{2}، 146، 156،	8، 10، 11^{2}، 13، 20^{3}، 23، 29^{2}، 39^{2}، 41^{1}، 43، 44، 46، 47، 50^{3}، 54^{5}، 56، 58، 60، 61، 62، 63، 67، 71، 72، 73، 78، 80، 81، 84، 85، 86^{2}، 89^{2}، 91، 92^{3}، 95، 98^{1}، 99، 100، 103^{2}، 104^{3}، 106، 107^{3}، 111، 113، 115، 116، 122، 124، 130، 132، 138، 143^{2}، 147، 148^{2}، 150، 154، 155،	7^{2}، 10^{3}، 11^{2}، 13، 25، 29، 37، 36، 38، 39، 42، 44، 50^{3}، 53، 55^{3}، 63، 66، 74، 77، 80^{2}، 81^{3}، 82، 83، 98، 105، 108، 117^{2}، 135، 127، 120^{2}، 145، 146، 147، 160^{2}، 161، 161، 164، 166^{2}، 168	173	
العشق	131،	25،	38، 82		43، 87	6	
العبادة	25، 113	24،		55	29، 48، 56، 62، 81، 129،	10	
الهوى	18، 24، 25، 27، 29، 44، 69، 75، 80، 102، 119، 127، 141، 142، 146^{3}،	30، 63، 78، 79، 80، 82، 98، 112، 132	27، 32، 65، 76، 81، 88، 93، 122، 146، 152،	25، 33، 37، 40، 54، 56، 62، 72، 113، 116، 119،	34، 43، 50، 67، 73، 75، 78، 115، 116، 119، 121^{2}، 134، 154، 156، 161	62	
القلب	20، 26، 120، 140	35، 57، 61، 62^{2}، 86، 99، 100،	15، 44، 46^{3}، 59، 60، 65، 67، 68^{2}، 69، 70، 71، 88، 98، 133، 139، 140	10، 13، 14، 80، 84، 92، 111، 116^{4}، 129، 141، 147^{2}،	35^{2}، 36، 37، 45، 55، 80، 84، 91، 109، 111، 119، 120، 121، 125، 158، 166	63	

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
الجمال	13، 14، 51، 66، 69، 88^2، 98، 103، 108، 117، 139،	24، 42، 49، 55، 63، 66، 75^2، 76^2، 74^2، 120، 127	21، 24، 26^2، 45، 52، 65، 88، 91^3، 111، 109، 112^2، 114، 132، 134، 138، 155^2	20، 24، 41، 51، 68، 92، 104، 105، 110، 149	25، 33، 37، 39، 45، 47، 62، 65، 67، 75، 84، 90، 91، 97، 100، 103، 104، 109، 111، 120، 121، 142، 162	79 80	
الحسن	13، 23، 62، 80، 85، 91، 124، 132^2، 137، 137^2،	21، 37، 43، 50، 76، 82، 95، 104، 114، 131،	18، 42^2، 40^2، 50، 57، 59، 68^2، 96، 113، 119^4، 120، 129، 145، 146، 149	54، 56، 58^2، 59، 80^2، 99^2، 101، 122، 139،	19، 22، 28، 39، 45، 53^2، 54، 56، 63، 64، 65^2، 84، 85، 94، 101، 104، 106، 120، 122، 138، 142، 158	70 79	
حلو	26		84، 85، 86	26، 32، 37، 45، 112، 113، 114، 116^2، 124، 146،	10، 26، 60، 63، 65، 78، 112، 138، 160، 165، 169	26	
غوى - إغواء	41، 65، 73، 76، 115، 117، 123، 135، 141، 144،	28، 38، 41، 63، 97، 100	15، 16، 20، 37، 69، 88، 92، 109، 112، 122، 131،	39، 45، 52، 56، 58، 65، 66، 93، 104، 113، 122،	14، 15، 28، 31، 40، 41، 66، 67، 75، 98، 106، 118، 125، 131، 138، 151	54	
الفتنة	142	27، 29، 35، 38،	20، 45، 129،	11، 19، 38، 24، 50، 53، 92، 127، 134،	10، 29، 132، 138، 161	22	575

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
2. شهوة الحبّ							
الشهوة – إشتهاء	10، 12، 34، 40، 81، 140، 145	88، 112، 121	23، 110، 139، 147	34، 38، 50، 119، 123،	78، 82، 112، 124، 164	24	
اللذّة	25، 122^{2}، 123، 124^{2}	23، 112،	14، 17، 19، 33، 71، 77، 94، 103، 131، 142،	39، 54، 57، 90، 101	13، 66، 85، 94، 103، 108، 120، 132، 152^{2}، 161	34	
القبلة	10، 20، 29^{2}، 33، 34، 45، 46، 49^{2}، 102، 109^{2}، 113، 117، 120، 131، 136، 138،	15، 28، 29، 30، 57، 65، 67، 72، 80، 82، 88، 109، 124، 125،	32، 44، 100^{2}، 114، 138، 147،	7، 12، 35، 50، 62، 74، 89، 112، 122، 132، 138، 140، 143،	10، 22، 59، 69، 89، 108^{2}، 118، 148، 152، 151، 153، 156^{2}، 160	68	
ضمّة	47، 139، 142، 145	27، 42، 64، 81، 99^{2}، 132	8، 41	25، 35، 36، 38، 60، 89، 95، 140، 144، 145^{2}، 147	17، 86، 98، 164	29	
السحر	117، 41،	34، 114،	51، 94، 152	38	7، 25، 88^{3}، 97، 104، 109، 112، 110، 126،	19	174

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
3. الجسد							
الجسم	145					1	
القوام، القامة، القد	107، 115، 136، 140، 144،	25، 42، 47، 49، 50، 51، 65، 110، 119	24، 110، 113، 121	29، 35، 53، 148	34، 53، 59، 75، 84، 94، 135، 159، 160، 162، 168	33	
الخصر	12، 30، 115، 118، 137، 140، 144،	16، 29، 34، 35^{2}، 41، 40، 50، 55، 80، 93، 96، 103، 132^{3}	21، 100	26، 39^{2}، 45، 49، 50، 52، 54، 68، 92، 105^{2}، 106، 117^{2}	10، 16، 42^{2}، 44، 53، 66، 70، 75، 77^{2}، 85، 96^{2}، 99، 113، 117، 125، 135	58	
الصدر	10، 40، 50، 95، 127، 115، 34	48، 60، 135، 23		77، 106، 146، 89	78، 98، 100^{3}، 116، 14، 77	16 6	
النهد	143، 145	43، 44، 48، 92، 131		20، 55، 80، 132، 137	45، 53، 56، 66، 75، 112، 135، 150، 164	21	135

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
الفم							
الفم	62، 109، 113، 114، 137	49، 55، 57، 70، 77، 85، 88^2، 90، 125	100، 110، 122	16، 17، 23، 24، 26، 38، 46، 76، 86، 89، 103، 112، 113^2، 152	47، 74^2، 140^2، 152	39	
الثغر	24، 61، 117، 121، 131، 138، 143	80، 85،	12، 35،	140،	90، 117^2، 118، 160	17	
الشفاه	34، 109، 122، 131	72		20، 247، 119	33، 80، 108، 121، 168،	13	69
العيون							
العين	9^2، 10، 14، 15، 26، 69، 70^2، 74، 79، 94، 117، 121، 123، 137، 143، 148،	38، 42، 47، 64، 68، 85^3، 119، 120^2، 121، 132	17، 23^2، 28، 29، 31، 33، 38، 45^2، 85، 95، 112، 134، 152، 156	11^2، 15، 19، 35، 50، 53، 104، 106، 155،	9^2، 32، 30^2، 38، 39، 56، 66، 72، 73، 106، 117، 120، 129، 130^2، 153، 155، 161	76	
الجفن	10، 13، 16، 70، 117، 119، 122، 123، 140، 148	39، 81، 83، 121	54، 69،	79، 85،	31، 68، 96، 101	22	
الهدب	11، 26، 31، 45^2، 50، 64، 70، 73، 121، 136	21، 47، 97، 110، 121،	144^2،	19، 116، 150،	10^2، 31، 38، 44، 81، 99، 123، 144، 145^3،	33	
المقلة				29		1	
كحيل	121	77	69	104		4	
النظر اللحظ اللفتة	11، 23، 24، 25، 50، 69، 99، 121، 145	66، 75، 79، 97، 100	21، 34، 37، 84، 103، 138، 152،	61، 127، 128، 129^2، 149	21، 31، 156، 168،	31	167

المفردات / الدواوين	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
جبهة، جبين	137		17، 22، 35، 50، 55، 87، 91، 100، 109	55، 68^{2}، 71	53، 162	16	
الشعر	75، 113، 116، 135، 137	297، 37، 54^{2}، 86	10، 17، 21، 31، 87، 100^{2}، 125، 124، 126^{2}	17، 20، 23، 39، 53، 149	13، 20، 28، 61^{2}، 77، 83، 113، 117^{2}، 123^{2}، 124، 154، 155، 165	43	59
الذراع		18، 38، 81	77، 92، 110	105، 149	96، 103^{2}، 108، 126	13	
الزند	28، 139	24، 41، 42، 120	95، 113، 131، 146^{2}	41، 54، 101، 155	19، 29، 66، 75، 83، 85، 92^{2}، 107، 135، 140، 166، 168	28	
اليد	32، 35، 47، 99، 108، 109، 113، 118، 119، 126، 135، 140، 142، 146	16، 19، 24، 30، 34، 40، 41، 42، 43، 44، 45، 55، 56، 62، 65، 71، 83، 85، 86، 92، 97، 98، 99، 126	7، 18، 45^{2}، 47، 110، 121^{2}، 134	17، 25، 34، 36، 39، 47، 95، 98^{2}، 144	17، 33، 43، 65، 66، 70، 72^{2}، 74، 97^{2}، 106، 112، 115^{2}، 126، 140، 141، 150، 164، 165	78	
الأصابع	16، 89	21، 83	17، 51، 59	34، 37، 76	57، 59، 61، 67، 117، 123، 125، 149، 150، 151	20	
الأنامل	31، 47		47، 54	103	78، 94	7	146

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
4. اللذة، السعادة							
بسمة، ابتسامة	24، 109، 118، 119^2، 121^2، 137، 139،	18، 70، 89	42، 49، 53، 116،	11، 113، 151	10، 33، 39، 43	23	
السعادة	119			125		2	
السكينة		94		91		2	
الفرح			36^2، 69، 77، 85، 103	26، 53		8	
المرح	18، 140		28	107		4	39
5. الوجع، الألم							
البكاء				41^2، 60^2، 95، 152	81^2، 154	9	
التباريح			125			1	
الحرج	127			10	121^2،	4	
القلق	53، 146	40، 50، 92،	18، 35،	26، 50	41، 107، 140، 150	13	

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
الكآبة	23			10		2	
الهمّ، الهموم	99، 106، 141	96، 121^{2}،	71، 92^{2}، 110، 135^{2}، 145، 146، 155،	38، 56، 117	67	19	
الوجع	144^{2}	18، 42^{2}، 69، 104، 132،	41، 59، 62، 78، 83، 108، 119، 121، 137، 156،	56، 60^{2}، 61، 76^{2}، 78، 87، 116، 121، 131، 152، 155	22، 62، 65، 68، 70، 81، 94، 103، 121، 156،	41	89
6 الخطاب العشقي							
السرّ	10، 116، 117،	49، 56، 78، 99،	12، 75، 77، 85، 113	32، 37، 83، 103	36، 78^{2}، 86، 97^{2}، 103^{2}، 123، 130، 167، 170،	28	
الهمس		82	85،	45، 91، 134، 145^{2}،	86، 69، 108	10	
البوح	10، 20، 23، 24، 26، 27، 49، 63، 65، 77، 114، 117، 119.	24، 49^{2}، 65، 82، 85، 96، 113،	38،	25، 103، 115، 136	35^{2}، 78^{2}، 100، 128، 150،	33	
البعد	25، 119، 125،	16، 42، 43، 68، 75، 126، 132،	21، 24، 35، 134	74، 87، 128،	30، 36^{2}، 66، 72، 84، 134،	24	
القرب	25، 28،	44^{2}،	143	87	36، 55، 56، 69، 72، 79، 84، 112، 128،	15	
القطف	18، 87، 115، 119، 124، 148،	44، 72، 89، 98،	13، 17، 54،	23^{2}، 32، 54^{2}، 70^{2}، 99، 113^{2}، 119	22، 33، 39، 90، 97، 113^{2}، 138، 147، 168، 25،	34	
الانتظار	41	80، 95، 113،	17، 47، 86^{2}،	95،		10	

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
الزيارة	16، 25، 70، 81، 136	35^2، 42،		87^2، 95	56، 71، 72، 100، 108	16	
اللقاء	34، 50، 70، 141		18	112		6	
الموعد	12، 29، 100، 101، 102، 113، 118، 135، 141،	16، 54، 75،		94، 112،		14	
الوعد	54، 79، 93، 123،	43، 49، 65^2، 68، 75، 105، 119	21، 71، 131،	70، 75، 155	27^2، 30، 65^2، 72، 78، 84، 93، 114، 115^2، 120، 130، 135	33	
الوهم	28، 41، 48، 64، 69، 74، 81، 142	54، 64، 85، 131،	38، 124، 125	22، 30، 69، 138، 152، 161،		21	
النسيان	110، 109	87^2،	58، 59، 60^2، 63، 104، 116	23، 39، 71، 75، 104، 116^2، 132، 134، 135،	80^2، 82^2، 87^2، 145، 94	29	
الذكرى	29، 50، 102، 117، 132، 136	16، 57^2، 86، 100	54، 63، 85^2، 149	25، 38، 39، 41^2، 42، 57، 81، 82، 91، 104، 123، 136، 137، 152، 155	56، 69، 81، 102، 114، 138، 137، 170	40	
الثوب	144	66، 86، 97، 100،	77	53، 79، 92، 137، 140	98، 140، 143، 163	15	
القميص		123		136	16، 21، 22، 71، 100، 125	8	336

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
7 السكر							
السكر	13، 14، 15، 31، 34، 36، 47، 49، 63، 92، 101، 112^{2}، 109، 117، 123، 142	19، 49، 57، 79، 89، 93، 114^{2}، 119، 125	30، 36، 59، 61، 67، 113	143	14، 23، 56، 58، 59، 75^{2}، 79، 95، 115، 117، 122، 127، 130^{2}، 138، 139، 150، 156، 165،	54	
الخمر	44، 69، 117،	65، 69، 72، 86، 105، 114، 119،	9، 35، 36، 75، 106، 113، 146^{2}،	32، 90، 117،	16، 74، 79، 78^{2}، 97، 103^{2}، 117^{2}، 170	32	
النبيذ		54		86		2	88

المفردات / الدواوين	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
الطبيعة 1. الأرض							
الأرض	17، 42، 105، 121، 137	50، 56	32^2، 75، 97^2، 99، 116، 125		63، 70، 97، 130^2، 145	21	
تلّ - تلال	9، 13، 35، 54، 65	20، 22، 24	28^2، 29، 30، 136^2، 138^2،	44، 140		18	
جبل - جبال	29، 49		74، 91،	26،	43، 108، 109	8	
جرود			119		28	2	
حجر	48، 63، 139	17، 26، 48، 120، 123	11، 17، 37، 38^2، 66، 94^2، 134، 152	40، 75، 129،	26، 140، 168	24	
ربى - روابي	17، 46، 70، 80، 86، 101، 105، 140، 147 95، 139	54	88، 90، 91، 92، 96، 125، 135، 141^2، 148، 150^3	56	39، 49، 91، 169	30	
سهل	139،		26، 34			3	
صخر	49، 107،		42^2، 95، 97، 150		88، 118، 168	10	116
2. الأشجار							
شجر			17، 31، 73، 75، 83، 101، 103، 104، 151، 153،	88، 125، 130، 132		14	
صفصاف	137					1	

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
رمّان، رمّانة		50	15			2	
لوز، لوزة	13، 147، 148		12، 22	131[2]،	31، 117	9	
ليمون			30	143		2	
3 كرمة							
كرمة - كروم	80	54، 96، 114، 125	22، 146		78، 163	9	
عنقود			126	54، 65، 103	97، 170	6	
دوالي		19	91	23		3	
حب		126	13		122، 138	4	50

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
4 طبيعة مزهرة							
زهر	11، 13، 16، 28، 29، 32، 33، 39، 46، 50، 61، 65، 72، 74، 77، 85، 88، 96، 100، 105، 118، 121، 131، 135، 148	15، 24، 27، 29، 35، 40، 56، 61، 62، 65، 67، 71، 81، 84، 85، 87، 95، 99، 116، 122، 125، 126	8، 12، 26، 29، 30، 38، 43، 44، 47، 50، 53، 54، 58، 59، 79، 80، 83، 85، 92، 96، 109، 113، 125، 140، 147	8، 11، 22، 35، 40، 49، 62، 65، 68، 83، 89، 94، 107، 109، 111، 115، 123، 136، 139، 141، 143، 149، 154	7، 21، 22، 25، 36، 38، 55، 60، 61، 62، 63، 78، 79، 84، 87، 97، 103، 104، 105، 112، 114، 116، 128، 139، 147، 151، 161، 166، 168	124	
ورد	20، 29، 53، 74، 77، 79، 88، 97، 103، 105، 107، 131، 132، 140، 145،	25، 62، 64، 104، 110، 125، 127، 132،	19، 20، 21، 42، 52، 54، 56، 69، 71، 109، 113، 117، 125، 133، 135	9، 21، 29، 36، 68، 70، 72، 78، 86، 90، 98، 99، 116، 137	9، 10، 13، 16، 28، 31، 35، 38، 65، 67، 69، 72، 76، 82، 83، 93، 94؛ 95، 92، 111، 112، 115، 116، 130، 134، 137، 144، 150، 158، 168، 169،	83	
بنفسج		103	82، 84، 139، 141			5	
آس				21، 71	93	3	
بيلسان	72، 141،	120	44	101		5	
حبق	9، 61، 135^2،	50	76، 114	8، 57	18، 42	11	

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
دفلة	89					1	
زنبق	52، 73، 107، 119، 143	35، 48، 40، 50، 70، 82، 89،	36، 63، 121	8، 109، 111، 126، 131^{2}،	25، 41، 42، 51، 76، 115^{2}، 143،	29	
زيزفون		94			137	2	
فلّ	9، 24، 45، 89، 97، 141	57، 125		43، 121، 123^{2}،	47، 135،	14	
قرنفل			99، 101	100، 136^{2}، 138،		6	
نيلوفار			53			1	
أقاح	77، 87،	23، 127	87،	128، 146		7	
أقحوان		98^{2}،				2	
أكاسيا			7، 8، 9	142		4	
سوسن، سوسنة	40، 72، 89			119	28، 39	6	
ياسمين	76، 89، 103، 105، 108، 143، 144	44، 91، 93، 94	23، 53، 109	12، 14، 74، 78، 91، 93	52، 54، 72، 127، 178، 182	26	329

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
5. مساحة							
بستان	87، 90، 135			32		4	
جنينة، جنائن				11، 25، 26، 78		4	
حقل، حقول		99	58، 100		28	4	
روض، رياض	127، 131			140	7، 39، 63، 101، 169	8	
6. عناصر أخرى للطبيعة المزهرة							
غصن	35، 53، 65، 70، 80، 119^{2}، 136، 137، 148		22، 32، 41، 54، 65، 67، 71، 84، 115	21^{2}، 26، 47، 56^{2}، 60، 77، 131، 142	10، 32، 97، 104، 117، 137، 139^{2}	37	
شوك			115، 117			2	
سقى، يسقي	26		75، 81	72	168	5	64
7. الماء							
البحر	16، 31^{2}، 70، 92، 94^{2}، 105	34	32، 65، 154، 156	18	98، 109^{2}، 110، 113، 145، 147، 148	22	

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
الشاطىء، الشطّ	23، 70، 106		96^2، 97، 98، 154	152، 159	108، 145، 168	13	
الضفة			90، 92			2	
الموج			25، 26، 97	140	107، 109، 113، 147	8	
المطر			10، 12، 102، 104			4	
النهر	9، 12، 33، 50، 54، 74		25، 26، 27^2، 46، 50، 51، 53، 90، 128^2	18، 47، 154، 155	21، 58، 138، 156	25	74
8 الريح							
ريح، رياح	35، 59، 92، 105	35، 92، 104	11، 14، 16، 17، 24، 47، 56، 68، 70، 71، 73^2، 87، 88^2، 92، 108، 115، 124، 125^2، 126، 138	10، 53، 56، 59، 123، 140	7، 28، 34، 36، 45، 58، 60^2، 63، 66^2، 84، 96، 98^2، 107، 131، 142، 167	55	
عاصفة	60		87، 155			3	
نسمة – نسم	23، 78	113	18، 23، 24، 28، 31، 32، 33، 41، 44، 53، 105، 112، 140	95، 131	7، 16، 74، 151، 153، 154	24	82

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
9. طيور							
طير، طيور	48	68	34، 73، 80	92، 103	10، 60، 97، 140، 141، 149، 152	14	
عصفور	119		20، 29، 32	22، 96	7، 37	8	
بلبل	14، 35، 36، 107	68		11^{2}، 66، 104، 138^{2}، 144		12	
حسّون	41، 44، 59			121		4	
حمام			79^{2}، 81، 82	137	18، 20	7	
دوري				151، 152		2	
سنونو			77			1	
كناري	42		44	97، 99	32، 42، 140، 141	8	
يمام	139	48	107		28	4	
فراشة	51، 76، 116^{2}	18	43^{2}، 45، 60، 62، 112، 113		12، 91، 170	15	
زلزلة	26، 53، 131			37، 60، 138	42، 43، 71، 152	10	
غرد			122			1	86

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
10 طيران							
طار	11، 15، 55، 70، 81، 92، 119^{2}، 139^{2}، 140^{2}، 141^{2}، 142^{2}،	29^{2}، 41، 54، 83، 95، 98 . 104، 113، 120، 124، 125^{2}،	44، 77، 125،	22، 36، 60، 64، 132،	10^{2}، 10^{3}، 28، 32، 39، 56، 59، 61، 73، 99، 115، 132، 151، 156،	52	
رفرفة	127					1	
جناح	28، 48، 74، 76، 142	68	20، 23^{2}، 29، 34، 43، 44، 73، 107،		98، 119^{2}،	18	71
11 غناء، موسيقى							
غناء	10، 14، 30، 35، 40، 44، 45، 50، 62، 77، 79، 92، 108، 132، 142،	16، 29، 34، 41، 51، 53، 55، 62، 66، 69، 71، 73، 77، 85، 93، 112، 119، 126، 131	14، 21، 27، 44، 49، 50، 51، 67، 69، 92، 97، 99، 104، 112، 119، 137، 141، 145،	21، 52، 62، 63، 101، 105، 146، 155	7، 13، 15، 26، 28، 32، 45، 56. 59، 62، 69، 73، 84، 93، 96، 99، 100، 102. 108، 113. 115. 117. 122. 125. 150. 155. 162	87	
لحن - نغم	24، 33، 41، 44، 45، 49، 50، 64، 96، 115، 119، 123، 126، 147	16، 50، 131	41، 42، 70، 155	62،	15، 18، 34، 66، 74، 76، 140، 151	30	
عزف	115، 123		141	52	34	5	

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
آلات موسيقية							
رباب	147،	17، 109	56، 143	56		6	
عود	30، 64، 80	104	70	52	11، 26، 28، 33، 68، 89، 103، 162، 167	15	
قيثارة	101، 142	16				3	
وتر	10، 48، 63، 80، 139	69، 109، 113، 119	10، 42، 102	29	26، 167	15	161
12. ألوان							
لون	15، 19، 27، 35، 99، 141،	48، 51، 82، 85، 89	14، 29، 44، 61، 62^2، 63^2، 73، 114، 135، 140، 146، 156	60، 74، 104، 140، 143	41^2، 52، 151، 161^2، .	36	
أبيض			63، 106، 154، 156	142	13، 41، 62، 74، 75^2، 100، 102	13	
أصفر			44، 54، 62، 114	98	140^2، 141	8	
أحمر			17، 20، 62، 99،			4	
برتقالي			62			1	
بنفسجي			44			1	
ليلكي	99، 105		21، 29، 96			5	
أخضر	15، 16، 47، 46	39، 125	14، 17، 26، 29، 54، 61		30، 31^2، 117	16	84

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
عطر							
فاح، فوح	32، 77، 81، 117، 132			29، 73، 115،	22، 35، 87، 120، 136، 168	14	
عبق	61				42	2	
عطر	9، 12، 108، 136	18، 51، 71، 87	20، 28، 60، 83، 91، 113، 152	43، 68، 70، 87، 92، 100، 110، 116، 137، 141²، 142،	11، 22، 51، 79، 87، 91، 98، 103، 117²، 128²، 130، 136، 152، 161	43	
عبير	53، 132	41، 92، 110		13، 65،	7، 97،	9	
عنبر	33، 72، 124،	29،	53، 61²،	50،		8	
شذا	24، 32، 46، 79، 90، 125، 131، 141،	24، 27، 112، 132،	56، 76، 135	101²، 131، 141،	28، 67، 147	22	
أريج	47			123، 137	120	4	
صندل	115					1	103

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
الفضاء 1. الكون							
الأفق، الآفاق	27، 33، 97، 121، 124، 142، 145	37، 54	14، 30، 74^{2}،	62، 110، 123	108، 119، 167	19	
الدنيا	26، 27، 44، 45، 65، 79، 97، 101، 141^{2}،	29، 54، 90^{2}، 110، 114، 132،	14، 41، 60، 152،	143	16، 31، 39، 56، 59، 76، 118، 135^{2}، 138، 143، 163، 168	35	
العالم	102، 105، 123، 138، 143					5	
الكون	11، 17، 18، 34، 42، 62، 81، 93، 117، 142، 140	51، 65، 89، 104^{2}، 126	32، 67، 129، 156	38، 143	56، 84، 85، 90^{2}، 120^{2}، 148^{2}،	32	
الفضاء	49					1	
المنتهى	42، 70، 88، 94، 124، 140، 144		12، 30، 55، 91، 119، 144، 153،	149،	7، 10، 31، 66، 78، 159	21	
المدى	11، 16، 35، 124، 125، 126	52، 54،	54، 71،	98، 143		12	125

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
2 وضوح وضوء							
بهي، بهاء	12، 14، 41، 55، 121، 138، 139	49، 63، 64	94، 140^2،	96،	41، 132،	16	
بروق		23،			131، 133	3	
رحب، شاسع	25، 28، 49، 123					4	
سماء	15،	62	131، 140	11، 19	36، 84،	8	
سحر	49، 108، 35،	97، 100، 121،			25	7	
سنا	26، 40، 91، 118، 121، 126، 137، 140، 141	38، 70، 89، 113	49،	50، 59، 137،	38، 103، 132	20	
صبح، صباح	26، 62، 76، 116، 132، 142	23، 44، 66، 68	8، 18، 20، 52، 77، 82^2، 88، 110^2، 147،	104، 122، 146	16^2، 21^2، 25، 26، 28، 53، 60، 98، 105، 147، 168،	37	
صحو	26، 30، 44، 47، 51، 52، 62، 64، 115، 116	64، 79، 97	148،	38		15	
ضوء، ضياء	9^2، 16، 27، 48، 62، 70، 77، 89، 90، 103، 109، 121^2، 126، 132، 136، 140^2، 145^2، 146، 148	22، 44، 62، 64، 65، 85، 104، 113، 127^2، 132	32، 63، 91، 118، 139، 146،	59، 82، 90^2، 107، 123	1، 7، 14، 73، 120، 142، 152^2،	54	

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
ضحى	19، 29، 97، 135، 148	21	19، 49، 55، 84، 90^{2}، 100، 125، 152	14، 17، 95، 137	7، 10، 76، 90، 152، 156^{2}، 158	27	
فجر	126	64	128		10، 47، 71^{2}، 72، 73^{2}، 87، 127	12	
فلك، أفلاك	124	87	27	20، 80	16، 69، 119	8	
الشمس	19، 70، 72، 76، 107، 118، 145	20، 21، 22^{2}، 24، 27، 30، 34، 47، 52، 54، 63، 81، 82، 83^{2}، 86، 89، 97، 100، 113	13، 15، 21، 30، 34، 40، 41، 47، 55^{2}، 56، 57، 101، 110، 118، 126، 144، 149، 152	24، 38، 46، 47، 49، 50، 51، 59، 60، 105، 134، 140، 145	22، 25^{2}، 31^{2}، 56^{2}، 66، 78، 83، 100، 108، 112، 123، 124، 129، 137، 146، 148، 154، 156، 158	82	
الشعاع	76، 91	18، 86	18، 41، 50، 106، 118	7، 18، 66	9، 44، 49، 61، 75، 123، 149	19	
القمر	9، 33، 35، 36، 38^{2}، 39^{2}، 46، 48، 61، 74، 85، 86، 90، 93، 100، 101، 103^{2}، 108، 123، 139، 148	30، 42، 65، 76، 78، 79، 80، 85، 97، 100، 113، 119، 120، 121، 123^{2}	11، 38، 46، 48، 74، 84، 103	42، 47، 67، 71، 75، 110، 113، 132	24، 114، 168	59	
النجم - النجوم	12، 16، 18، 29، 32، 33، 37، 40، 44، 59، 69، 74، 79، 93^{2}، 95، 99، 103، 106، 116، 124، 136، 138، 141، 145	50، 53^{2}، 62^{2}، 70، 82، 96، 104، 121، 125، 126^{2}	24، 27، 35، 47، 59، 68، 71، 88، 125، 130، 131، 145^{2}، 146، 147	69، 112، 114، 136، 137	7، 16، 39، 43، 45، 62، 69، 84، 90^{2}، 101، 120، 122، 123، 129، 132، 138، 143، 147، 165^{2}	79	
كوكب	70، 75، 91	94	56^{2}، 148		126	8	
شهب	18، 43		8	42، 154، 155	36، 45، 56^{2}، 125	11	469

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
3. الظلمة							
الدجى، الدجنات	60، 90، 144،		8		116، 169، 170	7	
الظلّ	11، 13، 54، 65، 95، 100، 141	26، 86، 95	17، 23، 60، 84، 100، 137		49، 192^2، 161	20	
الظلام، الظلمة	48، 138	76	30			4	
المساء	106، 148		30، 58، 139، 140، 141^3	79، 112 132، 133	56، 77، 149، 169	17	
الليل	9، 12، 28^2، 29، 30، 31، 38، 42، 44، 46، 49، 53، 92، 95^2، 107، 126^2، 132، 139^3، 140، 141^2، 142^2، 143، 146^2	41، 51، 66، 76، 91، 113، 122، 124، 127، 131	14، 38، 40، 41، 47، 67، 88، 92، 102، 104، 109، 128، 147، 155	8، 29، 39، 47، 53، 57، 59، 67، 71، 104^2، 107، 111، 130، 143، 146	29، 34، 38، 42، 62، 66، 70، 74، 90، 100، 103^2، 127، 167	86	117
4. الزمن							
ثانية، ثوانٍ	13، 16، 45، 81، 118، 137، 139	15، 54، 126	12، 114		90، 98	14	
دهر، الدهور	10، 29، 70، 81، 124، 132، 136	67			11، 116، 146	11	

الدواوين / المفردات	رندلى	أجمل منك؟ لا	أجراس الياسمين	قصائد من دفترها	دلزى	المجموع	المجموع العام
الزمان، الزمن	49، 103، 140، 141	70، 114، 120	18، 21، 45، 51، 60، 114، 127، 128، 129	8، 38، 75، 125، 155^2	9، 67، 99، 109، 135	27	
السنين			111		12	2	
العمر، الأعمار	29، 34، 45^2، 52، 78، 86، 117^2، 119، 137، 143، 145	49^2، 65، 82، 84، 95، 98، 105، 110	50، 111، 113، 118، 134	39، 67، 68، 77^2، 125، 129، 155	12، 43، 56، 58، 66، 87، 90، 97^2، 112، 116، 117	47	
العصر، العصور	29، 31، 32، 33، 116، 123	27، 87				8	
الخلود، خالد	81	105	131، 143		73	5	114

II ـ من أجل تفسير رمزيّ للحقل الدَّلاليّ في "الأعمال الغنائيَّة"

يتميَّز الحقل الدَّلاليّ السعقليّ في الأعمال الغنائيّة بمجموعة مفردات تتمحور أساسًا حول الوَحَداتِ الدَّلاليَّة التَّالية: الحُبّ والطَّبيعة والكون. إلاّ أنَّ لكلٍّ من هذه الوَحَدات جدولاً متنوِّعًا من المفردات الَّتي لا تُغني الحقل الدَّلاليّ فَحَسْبُ، إنَّما تمثّل دورَ الصِّلة بينها، خالقة بذلك شبكة صِلاتٍ معقَّدة جدًّا، وذاتَ بناء دقيق لِلغاية بهدف تأسيس توجُّه خَياليّ متماسك لدى الشَّاعر.

لا شكّ في أنّ الحقل المُعْجَميّ المَحْصُور بالحبّ يمتاز عن الحقول الأخرى بالعدد الكبير لمفرداته مشكّلاً بذلك المِحْوَر المركزيّ الَّذي يدور حوله الشّعر كلّه. قد لا تَزيد هذه البَيِّـنة الأولى شيئًا على المِيزة البَدَهِيَّة للأعمال الغِنائيَّة. غير أنَّ أَصالة هذه الأعمال تكمن في نوع العلاقات الَّتي تُقيمها هذه الوحدة الدَّلالية المركزيَّة، أي الحبّ، مع الوَحْدتين الدلاليَّتين الأُخريين، الكون والطَّبيعة، اللَّتين هما في الحقيقة امتدادات للحقل الدَّلاليّ الأساسيّ، الحبّ.

1 - الحُـبّ

ليس الحبّ عند سعيد عقل، كتعبير عن "الحبّ الأثيري"، تنازعيًا أو عنيفًا قَطُّ، إنَّه يشكّل على حدّ قول پيار غريمال "التَّماسك الدَّاخلي لِلْكون"[151]. لا تتضمَّن أبدًا مفردات الحقل الدَّلاليّ للحُبّ حالات الانفصال أو الشِّقاق أو الإهمال أو الهجر. إلاَّ إذا أردنا البحث في كلمات مثلِ "الوَهْم" و"النِّسيان"، عن مُرادفات للانفصال؛ ففي ما عدا هاتين المُفْرَدتين، فإنَّ المفردات الأُخرى تذهب باتِّجاه التَّوحُّد والالتقاء (الرَّغبة والقبلة والعِناق والافتتان والزِّيارة والمَوْعِد والوَعْد والذِّكرى...).

---

(151) Cf. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, 1963, p. 147.

في هذا الإطار، تكتسب كلمة "قُبلة" مكانًا مميَّزًا بعد كلمتيِ "الحُبّ" و"الجَمال". فالقبلة، الَّتي تَدلُّ على "اْلتحام للرُّوحِ بالرُّوح غيرِ قابلٍ للانفصال"...[152]، تظهر عند سعيد عقل رمزًا للتَّوحُّد المنشود. إلاَّ أنَّ هذا التَّوحُّد لا يُصِحُّ اْكتماله إلاَّ إذا تَمَّ من خلال الجسد. وانطلاقًا من هذا الواقع يعرف الجسد عند شاعرنا نوعًا من التَّفَكُّك والشَّرْذَمة. فهو لا يظهر أبدًا في قِوامه المُتماسِك إلاَّ في اْستثناء واحد، قصيدة "نار" الشَّبَقِيَّة المَنْحى بِصَراحة:

وجِسْمٍ - على رُغْمِ عَضْفِي بِهِ -
مُضِيءٍ، كَقِطْعة شَمْسٍ نَقِي[153]

ومع ذلك فإنَّ أعضاء الجسم الأُخرى الَّتي تبرز (القَوام والصَّدر والنَّهدان والشَّعر والعينان...) تُشدِّد على هَيْمنة الشَّبَقِيّ. لكن هذه الشَّبَقِيَّة تُعَدِّلها دلالات أخلاقيَّة. وبذلك يَتِمُّ التَّعبير عن الصَّدر، مثلاً، في أغلب استعمالاته كَرَمزٍ للحِماية والمَلاذ. وعندما يكتسب النَّهدان في بعض الأحيان دَلالة شَبَقِيَّة ما، يكونان مخبَّأين دائمًا وراء قميص أو رداء (وَهِما - ثُبْ، يا قميصَ الزَّهرِ وأَضِحْ)[154] ويَحْتمِلان، حتَّى في استدارتهما الشَّهْوانيَّة، فكرة المُحَرَّم والممنوع:

لِمْ أنا لي فَجْرانِ: ناهٍ وناهِدْ[155]

ليس التَّماهي مع الفجر مَجرَّد تطابُق ألوان، إنَّما يَرْجِعُ إلى فكرة الصَّفاء

---

(152) Cf. Georges Vajda, *L'Amour de Dieu dans la théologie juive du Moyen-âge*, Paris, 1957, p. 210.

(153) "رِندلى"، ص 145. تجدر ملاحظة التَّضادُ الجَلِيّ بين لفظتيّ "جسم" و"عَضْف" الَّذي يبطلُ عنف العَضْف ودَنَس الجسم.

(154) "دلزى"، ص 21.

(155) "دلزى"، ص 72.

والطُّهر. وهو يشبّه في موضع آخر النَّهدين بِحُقَّين: "لا أبهَى ولا أجْمَل"[156].
ترجع صورة الحُقّين إلى رمز الأُمومة والوَعْدِ والإحياء، وهي تلتحق بالموضوعة الإجماليَّة للحِماية والمَلاذ.

تقوم المفردات الأُخرى الَّتي تشكّل الحقل الدَّلاليّ للجسد بِدَعْم هذه الموضوعة. فالذِّراع (المِعْصَم واليد) على سبيل المِثال تدلّ على الرُّجولة والقوّة والحماية. فهذه اليد الَّتي تمسك وتَحْمِي هي، أيضًا، الَّتي تحتفظ بسُلطة العِناق الحُبِّيّ والعاطفيّ:

أذكر، يومَ بِهَواهُ باحْ،
يدًا له تَضُمّ غيرَ هَيِّنَة[157]

إلاّ أنَّ خلف العِناق الرُّجوليّ والحامي ترتسم الرَّغبة اللَّمْسِيَّة:

حبيبي، حبيبُ العمر، كانت له يَدٌ
تَعِيثُ بِخَصْرِي، بالمَعاني وبالفَحْوَى[158]...

والجدير بالذِّكر أنَّ اليدَ هي عضو التَّماسّ الجَسَدِيّ الوحيد عند شاعرنا، وهي بذلك حاضرة في كلِّ مكان تَرْغَب وتلمس وتَحْمي. وكونها رمزًا للحُبّ والقوّة، فإنَّها النُّقطة الأكثرُ حساسيةً في الجسد. فحتى للأصابعِ والأنامل دورٌ في هذا العالم حيث يتشتَّت باسطًا أكثر أعضائه صِغَرًا. وبما أنَّ التَّماسَّ يَتِمُّ دائمًا عن بعد، تتدخّل الأصابع لِنَقْل القُبْلة المَرْغُوبة والمنشودة إلى حدّ بعيد:

أَقُبلةٌ... بَيتُ شِعْرٍ؟... ما لها النَّسَمُ
تَغْوَى بها، ويَطِيرُ اللَّون والنَّغَمُ؟

---

(156) "أجمل منك؟ لا"، ص 63.
(157) "قصائد من دفترها"، ص 25.
(158) "قصائد من دفترها"، قصيدة "أمام المرآة"، ص 39.

هذي الَّتي، مذ رَمَتها عن أصابِعِها
إليَّ، أزْهَرَ وَرْدٌ وٱنْتَشتْ أكَمُ[159]

ومن خلال هذا النَّقل، يولد، بسحر ساحر، فضاءٌ مَجازِيّ: ٱزْهِرار الورد، ونَشْوة الأكَمة. أمَّا بالنِّسبة إلى الفم والشِّفاه، فهي قبل كلِّ شيء موضع إعجاب ورَغْبة. يُتيح الفم، الَّذي يوحي بالقُبلة، فُرْصة خلق صورة واقِعيَّة:

... "أموت لو ذُقْتُ الفَمَا؟"[160]

لكنَّها، أيضًا، هذه الزَّهرة الَّتي نُعجَب بها ونَشُمُّها:

أنا سِرُّه زَهَّرَ اللَّوز، لكنْ .
على الثَّغْرِ فَتَّح لا في الشَّجَرْ[161]

ويكتسب الفَمُ، من حيث يَمُرُّ النَّفَس والكلمة والغِناء، مَزايا أخرى، ومن بينها مَزِيَّة القدرة الخَلاَّقة:

فَمُها هَمٌّ بأغنيَّة[162]

والفم، كرمز لنفخ الرُّوح، يُطْلِقُ أيضًا التَّأوُّهات:

تنهّدةٌ من ثغرك ٱشتقت وَقْفَها[163]

.أما "الشَّعْر"، فيحتلُّ مكانًا مهمًّا في الفضاء السعقليّ، وكُلَّما تَقدّمنا من ديوان إلى آخرَ، زاد تَوارُد هذه اللَّفظة (5-6-11-6-18)، وكأنّي بِـ"الشَّعْر"، على غِرار الأعضاء الأُخرى في الجسم الإنسانيّ، مطلوب منه المحافظة على

---

(159) "دلزى"، قصيدة "أقبلة؟ أبيت شعر؟"، ص 151.
(160) "قصائد من دفترها"، قصيدة "لم يمر لا يسلّم"، ص 23.
(161) "أجراس الياسمين"، ص 12.
(162) "رندلى"، ص 62.
(163) "دلزى"، ص 117.

العلاقات الحَمِيمة. ويشارك "الشَّعْر"، الَّذي هو انعكاس أشِعَّة الشَّمس، في إرساء الصِّلات مع الكون والضَّوء:

أنت، يا هَوَى شَعْرِ
طارَ في الهَوا شُعَلا[164]

وغالبًا ما يربط سعيد عقل "الشَّعْر" بصورة "الرِّيح":

يا نَسَمًا مَرَّ على شَعْري
فهدَّني بعضًا على بَعْضِ[165]
(.....)
أغْنياتٌ شَعْري وأَذْرِيهِ كالرِّيحِ[166]

يُثير "الشَّعْر"، كرمز للأُنوثة، الرَّغباتِ والأَحاسيسَ، ويتحوَّل لَمْسُه إلى اندفاعة لدى المُعْجَبِ يَصْعب كَبْتُها:

أشياءُ لِلْقُبلةِ فيها فَمٌ
حُلْوٌ، ولِلَّهْوِ بِشَعْرٍ يَدُ[167]

وأخيرًا من بين الأغراض العائدة للحبّ، تحظى "العَينان" بالحقل الدَّلاليّ الأغنى، حيث تجتمع العناصر المُلاصِقة لِلعين إلى جانب أخرى لها عَلاقة بالنَّظَر. وبما أنَّ العين حاسَّة بصر، فهي تَتَّجِه نحو الأشياء الَّتي تقع في دائرة تأثيرِها وكأنَّها تريد تملُّكها بعد أن تتغلغل فيها وتحاول فَهْمَها. وهي كذلك مصدر الأشياء المُخَبَّأة والمُتوارِية في العالم الدَّاخليّ. بإمكان العين أن تُغَطِّيَ مجازيًّا دلالاتٍ كالجَمال والنُّور والعالم والكون والحياة[168].

---

(164) "دلزى"، ص 156.
(165) "أجراس الياسمين"، ص 31.
(166) "دلزى"، ص 28.
(167) "رندلى"، ص 113.
(168) Germaine Dieterlen, *Essaie sur la religion des Barbares*, Paris, 1955.

بالنِّسبة إلى سعيد عقل، العين هي الحاسَّة الوحيدة الَّتي تتمتَّع بالكمال؛ أمَّا عين الشَّاعر النَّاظرة - والفاحصة - في عين الشَّخص الآخر، فتجتذبها أحيانًا العناصر المجاورة للعين، مثل الجُفُون والأهداب والحَدَقة واستدارة العينين. بذلك تكون العين موضوع إعجاب نتمتَّع به من خلال النَّظر وعَبْرَه. وفيما يُغنِّي الشَّاعر عينَيْ محبوبته الخَضْراوَين، لم يتمالك نفسَه من التَّعبير عن إعجابه بالأهداب التي تمتدُّ لِتبلُغَ الشَّمس:

ويَسْتَطِيلُ الهَدْبُ بُعْدًا إلى

الشَّمسِ، فَتَغْوَى الشَّمسُ والبُعْدُ...[169]

لكنَّ العينَ، أيضًا، "نَظَرٌ" مُمْتدٌّ (نَظْرةٌ) أو عابرٌ (لَفْتَةٌ)، تَحْمِل كلَّ أهواء الرُّوح ذي قوّة سِحْريّة تمنحها فعاليّة رَهيبة: إنَّها تقتل، وتَفْتِنُ، وتَصْعَقُ، وتُغوي بِقَدْرِ ما تُعبِّر. متسائلاً عن أسباب آلامِ الشَّجرة، يقول الشَّاعر:

أتُرى مَسَّـتْكَ لَفْتَتُها[170]

والنَّظر، أيضًا، لغة تتجاوز فصاحتها فصاحة الفعل. وإذا بالمحبوبة تقول لحبيبها:

ولا تُدَلِّلْ شَعَري

بِكلماتٍ من جُمانْ

دَلِّلْهُ، يا مَلِيك جانْ

بِكَلمات النَّظَرْ...[171]

قد تُعبِّر النَّظرة، القادرة على التَّأثير، عن نشوة ذاك الَّذي يُراقبها، وتَكْشِف

(169) "دلزى"، ص 31.
(170) "أجراس الياسمين"، ص 84.
(171) "قصائد من دفترها"، ص 149.

تَحَوُّلاتها عن الَّذي يَرى والَّذي يُرى في آنٍ واحد. وكأنَّه مرآة تَعْكِسُ رُوحَين، يَمْلِكُ النَّظَر قدرة تجاوز المسافةِ الَّتي تَفْصِل كائنين.

بذلك يُغَطِّي الحقل الدَّلاليّ لِلحُبّ مساحة متَّسعة لا مكان فيها للقَلَق والاضطراب. ومع ذلك، نجد عند شاعرنا مجموعة من المُفْرداتِ الدَّالّة على العَذاب، وهي تَرِدُ أكثرَ من تلك الَّتي تستذكر حصريًّا السَّعادة واللَّذَّة (89 مفردة تدلُّ على العذاب و39 على السَّعادة). لكن يجب ألاّ يُحدَّ حقلُ دلالة "السَّعادة" و"اللذَّة" بحقلٍ مُعْجَمِيّ مُشْتَقٍّ من "سعيد"، ذلك لأنَّ "للسَّعادة" عند شاعرنا عَلاقةٌ بِحُقول أُخرى تَرْجِعُ إليها بطريقة غيرِ مباشرة، ومن بينها حَقْلا "الضَّوء" و"المَكان".

على الرُّغم من ذلك نقع في حَقْل "العَذاب" على ثلاث مفردات تشغل مكانًا بارزًا: "القَلَق" و"الهَمّ" و"الوَجَع". إلاَّ أنَّ "الوَجَع"، سواءٌ أكانَ معنويًّا أم جَسَدِيًّا، ليس عميقًا ومستديمًا، وفي جميع الحالات فهو ذو صِلَة باللَّذَّة، إذْ إنَّه وَجَعٌ عابرٌ يستلذُّ به الشَّاعر (أو مُمَثِّلوه)، وشبقيّ ناتجٌ عن رَغْبةٍ:

وَجِعتُ أنا، وَجَعِي عِنْدَ خَصْرِكِ
أو مُنْتَهى شالِكِ الأزْرَقِ[172]

الظَّاهرة عينُها تتعلَّق بالاضطراب الَّذي يشكّل حالة رُوحيَّةً منشودة ومَصْدَرَ لذَّة:

خَلِّيكِ باقةَ زَنْبَقْ
بالحُلْمِ تُغْوِي... وأَقْلَقْ[173]

لا يبلغ هذا الاضطراب أبدًا أبعاد القَلَق، ولا حتَّى حدوده؛ إنَّه اضطراب

(172) "رندلى"، ص 144.
(173) "دلزى"، ص 41.

"ظَريف"، حالة نفسيَّة ضروريَّة يولد منها الحُبّ، ويَدُوم ويَحْيا. وكذلك الهموم، إنَّها شرط وجود الحبّ وتفتّقه. ليس المقصود بالهُمُوم تلك التي تولِّدها الغَيْرة أو الكُرْه، فالهَمُّ والاضطراب حالتان إيجابيَّتان:

أنا يا ليتني
بَعْضُ حُلْمٍ صَدَقْ
هَمُّ لونٍ وهَمّ
شَذًا... وأشَقّ[174]

إنّه عَذابٌ جميل لا يُفْسِدُ قَطُّ اللَّذَّة والسَّعادة. يُسْهِمُ في إغناء الصِّفات المُسْنَدة إلى السَّعادة وفي التَّعويض عن فَقْر نِسْبِيّ لمفرداتها. في الواقع، وفي المَجال العلائقيّ البَحْت، لا تشير المفردات الَّتي يستخدمها الشَّاعر أبدًا إلى الفَصْل، بل تُصِرُّ بالمُقابِل على تلاقي الكائنات الأَحِبّة (الزِّيارة واللِّقاء والمَوْعِد). وإذا كان "الوَّهم" و"النِّسيان" يَرِدان كثيرًا، فإنَّهما يتوازنان مع وُرود كلمة "ذِكْرى". إضافة إلى ذلك تتمتَّع كلمة "وَهْم" بِدَلالة تَرْجِعُ إلى الأَمَل، وليس إلى الخَيبة:

أجملُ ما يُؤْثَرُ عن أرضنا
أوْهامُها أنَّكِ زُرْتِ الوُجُودْ[175]

أمَّا بالنِّسبة إلى النِّسيان، فتجدر الإشارة إلى أنَّه استُعمل في الغالب بالمَعْنى السَّلْبِيّ: (يا ليلة الشِّتاء، لا تَنْسَيْ)[176] أو لحقت به كلمة ذِكْرى وبالتَّالي أبطلت معناه: (...كُنْ تُنسى... وكُنْ تُذكر...)[177]. يُشارِكُ الحُبّ السعقليّ،

---

(174) "أجراس الياسمين"، ص 135.
(175) "رندلى"، ص 81.
(176) "أجراس الياسمين"، ص 104.
(177) "أجراس الياسمين"، ص 63.

أيضًا، في هذا الكون الغامض الَّذي يجب الكَشْفُ عن سِرِّه. من هنا كانت أهمِّيَّة موضوعة "الكَشْف" و"الاعتراف" و"البَوح". إذا كان البَوْحُ بِسِرّ يُحَرِّر الرُّوح من كُلِّ قلق يثقل عليها، فإنَّه يَتِمُّ دائمًا بطريقةٍ غيرِ مُباشَرة من خلال بعض الإشارات:

في ضِحْكَةٍ باحت بِحُبٍّ لها،

لا، يا يَدِي، لا تَقْطِفي وٱسْعَدِي[178]

يتزامن هذا البوح بالحُبّ، الذي يُشكِّل لحظة حاسمةً للمغامرة العاطفيَّة، مع فَوْح العِطْر:

أنا الفَوْحُ، أنا البَوْحُ

أنا السَّهْوةُ في فِكْرِكْ[179]

وكما في الشعر الفرنسيّ تَجانس قافية "amour" (الحبّ) مع "toujours" (دائمًا)، فإنّ "البَوْح" عند سعيد عقل يجانس "الفَوْحْ". يركّز الحقل الدَّلاليّ المتعلّق بالحبّ على نظرة عاطفيَّة بَوّاحة وسعيدة، الهَمُّ والاضطراب ليسا فيها مُقْلِقَين، وليست المسافة فيها بعدًا أو فصلاً، ولا الألم فيها وَجَعًا وُجُوديًّا. فالانتظار يُكافَأُ دومًا.

يتحقَّق الشِّعر السعقليّ في هذه المِساحة الضَّيّقة من الحُبِّ الَّتي تقع بين رغبة التَّملُّك والتَّملُّك بحدّ ذاته، لذا نُولي كَلِمةَ "هَمّ" أهمِّيَّة خاصَّة. ينمو شعره في هذه المِساحة المتعذّر تعريفُها والَّتي يتحاذى فيها القرب والبُعْدُ ويتوالد عَبْرَ الوَهْم والحلم لِيَخْلُق بذلك حالةً من الانفعال تُشْبِهُ النَّشوة. هذه "النَّشوة"، الَّتي تتَّخذ، أحيانًا، شكل "النَّبيذ" و"الكأس"، هي أفضل تصوير لهذه المِساحة المُبْهَمة والمُطْلَقة الَّتي تظهر فيها "اللَّذَّة العاطِفيّة" السعقليّة:

---

(178) "رندلى"، ص 119.

(179) "رندلى"، ص 117.

وخصركِ سكرةُ ظنّي(180)

وفي موضع آخر، تبوح الحبيبة، المتأكّدة من تأثيرها في حبيبها: "... وأنّي الكأس والخمرُ..."(181)، جاعلة من نفسها مَصْدَرَ النَّشْوة.

2 - الطَّبيعة أو العالم المُجاوِر

لقد لاحظنا أنَّ خِطاب الحُبّ السعقليّ قد أُسِّسَ على نماذج تشبيهية مأخوذة من الطَّبيعة والكون تعبيرًا عن رمزيّة الحُبّ الطَّاهر والصَّافي الَّذي لا يَشُوبُه اضطراب أو قَلَق. يُقِيمُ الخيال السعقليّ، الَّذي يبحث في العالم المحيط به عن امتداد كَوْنِيّ لحالته النَّفسيَّة، تماثُلاتٍ تطبع مفرداتِه بنموذجيَّة خاصَّة جِدًّا.

وفي هذا التَّصنيف المزدوج (طبيعة - كون)، أردنا التَّشديد على نوعين من العَلاقات مع الكون: العالم المجاور والكون البعيد. ويَتِمُّ عند شاعرنا العبور من الواحد إلى الآخر من دون أيِّ صدام حافظًا للتَّوجُّه الخياليّ وَحْدانيَّةً لا تتبدَّل. إنَّها الدِّيناميّة نفسُها الَّتي ترتكز فيها العَلاقة مع الطَّبيعة والكون؛ أمَّا الاختلاف، فهو في الدَّرجات فقط.

يتميَّز الحقل الدَّلاليّ للطَّبيعة بالغِنَى الكبير في العناصر الَّتي تُغَطِّي مختلف أبعاد الوجود: الأرض وعالم النَّبات وعالم الحيوان والغناء والموسيقى والعِطْر والألوان.

لا تُختصر الأرض، كما تظهر في شعر سعيد عقل، في كونها النَّقيض الرَّمزيّ التَّقليدي للسَّماء، ممثّلة المبدأ السَّلبيّ (أُنوثة) في مُقابل المبدأ العَمَليّ الَّذي تمثّله السَّماء (رجولة). وإن كان هذا الجانب موجودًا، فإنّه أقلُّ بيانًا من غيره. في الواقع، تظهر الأرض عند سعيد عقل أساسًا كَتَلَّاتٍ وأكَمات، وجبال

(180) "أجمل منكِ؟ لا"، ص 93.

(181) "قصائد من دفترها"، ص 117.

(يرجع هذا رُبَّما إلى جغرافية لبنان الجَّبليَّة، وإلى موقع مسقط رأسه زحلة على رابيتين)، أَمَّا السَّهل فهو شبه غائب (ثلاث إشارات في كلّ شعره الغنائيّ). فرَمْزِيَّة الجبل وكذلك رمزيّة أيِّ تَلَّة متَّصلة بالارتفاع تُسْهِمان في رمزيّة التَّسامي وٱلتِقاء السَّماء بالأرض تعبيرًا عن عظمة البَشَر على الرُّغم من كَوْنهم عاجِزينَ عن التَّفلُّت من سلطة اللهِ الكُلّيَّة[182].

يعبّر سعيد عقل عن رمزيَّة ٱلتِقاء السَّماء بالأرض في علاقة تجمع الكون بأسْرِهِ في هذه الصورة:

يا نجمةُ، ٱرْمِي

بالجِسْمِ... يا جَبَلُ ٱعْشَقْ[183]

غير أن الأرض المرتفعة تعبّر أيضًا عن مفاهيم الثَّبات والاستقرار وحتَّى، أحيانًا، عن الطَّهارة، وبذلك تلتقي بموضوعات الحقول الدَّلاليَّة للحُبّ.

أمَّا الحقل الدَّلاليّ الخاصّ بالشَّجرة، وإن كان أقلَّ وُرودًا وغنًى، فيلتحق بالحَقْلِ الدَّلاليّ للأرض بحيث إنَّه يُعبِّر عن الحياة في تطوُّرها المُستمرّ، وفي ٱرتقائها نحو السَّماء في ما يمكن أن يُسمَّى رَمْزِيَّةً عموديّةً تستحضر الأشجار الَّتي يُسمِّيها (الصَّفصاف، وشجرة الرُّمَّان واللَّوز واللَّيمون...)، إضافةً إلى رمزيَّتها المَحَلِّيَّة (شجر لبنان)، موضوعات القُوَّة والدَّيمومة وخِصْبِ الأرض المعطاء وأبديّتها. وإذا كانت الكرمة تشغل بذاتها موقعًا أكثرَ تميُّزًا من ذلك الَّذي تشغله الأشجار الأُخرى، فذلك يعود إلى أنَّها تشكِّل الزِّراعة الَّتي تتميَّز بها مِنْطقة البِقاع وبخاصَّة زحلةُ الَّتي يتحدّر منها سعيد عقل. بَيْدَ أنَّ لِلْكَرمة

(182) يتّفق تمامًا هذا التّفسير مع طبع سعيد عقل المتكبّر والَّذي يعرف كيف ومتى يتواضع أمام الله.

(183) "دلزى"، ص 43.

علاقةً أيضاً برُموز أُخرى كالخُلُود والشَّباب والحياة الأبديَّة. ويجب ألاَّ ننسى تلك العلاقة الَّتي تَربط الكرمة بالنَّبيذ، وبالتَّالي بالنَّشوة الرُّوحيّة.

في عالم النَّبات، تحتلُّ الزُّهور من كافَّةِ الأنواع المَرْتَبة الأولى، نظرًا لِوُرودها المُتَكرِّر، فتستحوذ "الزَّهرة" و"الوردة" وَحْدَهُما على معظم الحقل الدَّلاليّ-المعجميّ، الأمر الَّذي جعل من سعيد عقل شاعرَ الزُّهُور من دون مُنازِع.

وكَنموذجٍ مثاليّ للرُّوح، تشكِّل الزَّهرة عامَّة رمزًا لِلمبدأ السَّلبيّ إلى جانب كَوْنها رَمْزَ الحُبّ والتَّجانس تمامًا مثل الوردة الَّتي هي، أيضًا، رمزُ الحُبّ وعطائه الطَّاهر والمَعْنَوِيّ. ومن بين الأزهار الَّتي اختار تسميتَها، لا شَكَّ في أنَّ الزَّنبق والياسمين هما الأكثر وُرُودًا. فمن خلال بياضهما، تغدو هاتان الزَّهْرتانِ بمنزلة مُرادفات للصَّفاء والبَراءة والطَّهارة والوَعْد والخُلُود والخلاص.

غَيْرَ أنَّ هذه الطَّهارة البيضاء في الزَّنبق والياسمين ليست بريئة بِقَدْرِ ما نَظُنُّ. إذا كان بعضهم مثل هويسمانز (Huysmans) يشكو من فَوَحان الزَّنبق المُسْكِر بسبب عطره ذي الأريجِ الشَّبِق المصنوع من مَزيجٍ من العَسَل والفُلْفُل، ومن عناصر حَدَّة وحُلْوة[184]، فإنَّ هذا الجانب المبهم لعطر "ينشد فورات الروح والحَواسّ"، نجده أيضًا عند سعيد عقل الَّذي "يفرُش سَريرَه بالزَّنبق والياسَمين"[185] لاستقبال محبوبته من أجل ليلة حُبّ. وفي موضع آخر، وإبرازًا لظهورٍ حُلميّ، يلجأ من جديد إلى الزَّنبق الَّذي يُحيطه البَياض الصَّافي من جهة، والإغواء الشَّبَقِي لِثَوبٍ مُتَدلّ من جهة أخرى:

ما بياضٌ؟ ما زَنْبَقٌ؟

---

(184) Huysmans, *La Cathédrale*, cité dans le Dictionnaire des Symboles, p. 577.

(185) "رندلى"، ص 143.

ما غِوَى الثَّوب جُرِّرا؟
حلمٌ...[186]

فالأزهار، سواءٌ أكانت عفيفةً أم لم تكن، صافيةً أم لا، ترمز عند سعيد عقل إلى الرَّبيع والحبّ والشَّباب والجَمال والفضيلة. وهي بالتَّالي خالية من الأشْواك الَّتي تَرْمُزُ عادة إلى الحَواجِز والصُّعوبات. وبذلك يكون الحُبُّ السَّعقليّ حُبًّا خالِيًا من القَلَق والمَشاعِر المُزْعجة. أمَّا بالنِّسبة إلى الأغصان الدالّة على التَّشعُّبات، فتُساهم في تَقْوِية فكرة الحُبّ البَوَّاح في فضاء لا حُدُودَ له.

الأرض ومن ثَمَّ عالم النَّبات يُوحِيان بطريقة غيرِ مُباشَرة بصورة الماء الَّتي لا تَغيب عن عالم سعيد عقل الشِّعريّ؛ فيشكّل البحرُ والنهرُ والأمواجُ والشاطئُ والشِّتاءُ عناصرَ الحقل الدَّلاليّ المائيّ. إذا كان البحر تقليديًّا صورة للحياة والموت في الوقت نفسِه، وجب اعتبارُ جانب واحد فيه، ألا وهو الجانب المولّد للحياة. لا يرى سعيد عقل في البحر "لُجَجًا مُفْزِعة" على حدّ تعبير بودلير، بل يَرى نظيرًا للأَهْواء. لذلك فهو يقترح على حبيبته بأن يأخذا اليَخْتَ ويُبْحِرا. وفي القصيدة الَّتي عنوانها "أنت واليَخْت وأن نبحرا"[187] لا ذِكْرَ للأَمواج، أمّا الرِّياح فناعِمة وتُثِيرُ لدى الشَّاعر صورَ الوَردة والياسَمين وأخيرًا الشَّاطئ. ليس البحر أبدًا هذا المَدَى الرَّهِيب ولا هو، كما بالنِّسبة إلى الرُّومنطيقيّين، مُرادِف لفكرة الهُروب أو الرَّحيل. فالبحر والنَّهر عند سعيد عقل لا يَشْغَلان مَوْقِعًا مهمًّا، بل يُسْهِمان عند الاقتضاء في إنتاج دَلالاتٍ رمزيَّة الماء، مصدرًا للحياة ووسيلةً للطَّهارة.

أمَّا الريح، أكانت قويّة أم لَطِيفة (كالنَّسيم)، فهي موجودة بكثافة في الفضاء الشِّعريّ السعقليّ. وكرمز للغرور، هي أيضًا مرادفة للإلهام والرُّوح. إلهام كَونيّ

---

(186) "رندلى"، ص 73.

(187) "رندلى"، ص 105-106.

وكلام، غرور ورُوحانيّة. على هذا النحو تتوافق الرِّيح تمامًا مع شخصيَّة سعيد عقل المتكبِّر الَّذي يحرِّكه الإلهام ويدفعه بٱستمرار نحو العَلاء. ففيما يعبّر عُنْف الرِّيح عن هذا الاندفاع وهذه الطَّاقة لبلوغ المطلق، تعبّر لطافَتُها، عندما تتحوّل إلى نسيم، عن العاطفة والحُبّ والتَّواضع أمام الكائن المعبود.

بالنِّسبة إلى عالم الحيوان الَّذي يسكن شعره، قد يكون من المفيد الإشارة إلى أنّ سعيد عقل لا يختار منه إلاّ الطُّيور، وفي بعض الأحيان الفَراشات. فنَزعة الطَّيران عند الطُّيور والفَراشات يُهَيِّئها لِتَكونَ مسبقًا، رُموزًا لحالات الكائن المترفِّعة وللعَلاقات بين السَّماء والأرض. لقد اختيرت هذه الكائنات إمَّا لِنُعومتها وإمَّا لِصَفائها (مثل اليَمامة)، وإمَّا لِجَمال صوتها (مثل العَنْدليب والحَسُّون والكَنار). أمَّا الحيوانات المفترسة والجَوارح فاسْتُبعِدت من فضائه الشِّعريّ كُليًّا. إنّ عالم الحيوان عند سعيد عقل عالم خفيف وناعم وموسيقيّ.

وكما عند بودلير كذلك عند سعيد عقل تنتشر "العُطُور والألوان والأصْوات"، ولا يغيب التَّواصل بين هذه العناصر المتنوِّعة. أمَّا الموسيقى، فيُوليها سعيد عقل اهتمامًا خاصًّا. فكلُّ شيء لديه يُغَنِّي، وعندما يتعلَّق الأمر بالآلات الموسيقيَّة، فهو ينتقي من بينها تلك التي تمثّل الشَّرق في أفضل وجه: العود والرَّباب وأيضًا القِيثارة التي يعتبرها العرب بَدِيلة من العود. كلُّ هذه الآلات وَتَرِيَّة، وهذا كافٍ للدَّلالة على اللَّطافة الَّتي تَنْجُم عنها والَّتي لا نَجِدُها في آلات النَّفخ المستخدمة في الحروب. إنَّ هذه النُّعومة الَّتي تطبع الموسيقى السعقليّة تُسْهِم، أيضًا، في إنتاج السِّحْرِ الشِّعْرِيّ. يعتبر سعيد عقل أنَّ الحالة الشعريّة، لِكَوْنها حالة من حالات اللاَّوعي، لا يمكن نَقْلُها إلى القارئ إلاّ إذا شُلَّ وَعْيُ هذا الأخير، ولِلقيام بذلك فإنَّ الموسيقى هي إحدى الوسائل (أمَّا الوسيلة الأُخرى، فهي الصُّور)[188]. وهو يلتقي بذلك مع فَرْلين في تصوُّره

(188) المجدليّة، ص 28-33.

للشِّعر "كموسيقى قبل كلّ شيء". إنَّ هذا الاهتمام المولّى لموسيقيّة الأبيات والَّتي لا تختصر في تقنيَّة النَّظم فَحَسْبُ، يُغني شعره بموضوعة الموسيقى الَّتي يسند اختراعها بالتساوي إلى أپولون وقَدْمُوس. إضافة إلى هذه المِيزات، فإنَّ اللُّجوء إلى الموسيقى عند سعيد عقل هو وسيلة من وسائل الاتّحاد مع الكون حياةً وامتدادًا.

شعره المُطرِب هو كذلك شعر مليء بالألوان. عدا لفظة "لَوْن" الَّتي تتكرَّر دومًا، فإن الـ"أبيض" والـ"أخضر" هما الأكثر استعمالاً. في هذا الصَّدد، وجب عدم التَّمسُّك بِعَدد وُرُود المفردة، إذْ، غالبًا ما يُوحى بالـ"أَبيض" بطريقة غير مباشرة من خلال ألفاظ أُخرى مثل الصَّفاء والبَراءة والفجْر والشَّفَق... كذلك بالنِّسبة إلى "الأخضر" من خلال الأغصان والمُرُوج والطَّبيعة. "الأبيض" السعقليّ، لون الطهارة والصَّفاء، هو أيضًا لون غياب الألوان، يعبّر عن العدم والوجود كبديل لِجَدليَّة "القُرْب والبُعد" الَّتي اتّصفت بها "حالة العِشْق" في مجمل شعره. ولكن وجب بالمقابل استبعاد الوجه المشؤوم لهذا اللَّون، كالأبيض الدَّاكن على سبيل المثال، فلا يبقى منه إلاَّ دلالته المُطلقة والمِثاليَّة. إنَّه لون الفجر والولادة والطَّهارة والصَّفاء.

وكَلَون لعالم النَّبات، يرمز الأخضر إلى يَقَظة الحياة والأَمَل والخُلُود. وقد استبقى سعيد عقل من الأخضر مظهره الإيجابيّ، أخضر البَراعم، فيما استبعد مظهره السَّلبيَّ مثل أخضر العُفُونة والموت. وبما أنَّ شعره هو شعر الحياة، فقد أُقْصِيَ منه الموت مع كُلِّ متفرّقاته. وبذلك يكون الشِّعر السَّعقليّ، مع اللونين الأبيض والأخضر، شعرَ الطَّهارة والحياة.

لا نجد عند سعيد عقل عطورًا "فاسدة وغَنِيَّة ومنتصرة" كما عند بودلير، فَـ"عِطْرُه" لطيفٌ ومُطَهِّر، ويمُتُّ رمزيّاً إلى فكرتَي الزَّمان والذِّكرى. عدا كلمتَي "عَنْبَر" و"صَنْدل" (وردت الأولى 8 مرّات والثَّانية مَرَّة واحدة)، فإنّ حقل مفردات العِطْر يتألَّف من مصطلحات عامَّة: فَوْح وعَبَق وعِطْر وعَبير وشَذا. من

خلال صور الأزهار والحدائق، تُسْهِم العطور في رسم معالم "رمزيَّة طبيعيَّة" جميلة ونَزِهة وسعيدة.

تكون الطَّبيعة إذًا، على صورة "الحُبّ"، فتُعيد من جديد إنتاج موضوعة الفرح والسَّعادة والحياة. فما من شيء يُقَتِّم أو يُحَوِّل أو يفسد طهارة روح الشَّاعر وسكونها. ويأتي هذا الامتداد الكَوْنيّ للرُّؤيا الشِّعريّة ليدعِّمَ هذه الموضوعة ويُغْنيَها.

3 - الفضاء الخارجيّ أو الكون البعيد

يظهر الفضاء الخارجيّ في شعر سعيد عقل كمساحةٍ ذات اتّساع يصعب قِياسه. إنَّه يرمز إلى اللاَّنهاية واللاَّمحدود، ولكن، أيضًا، إلى الوجود الذي يتعارض مع العَدَم، فيقول في هذا الصَّدد: "وٱفتُتِن الكونُ/ باللاَّيكونُ وراح يُجَنّ"[189]. غير أنّ شعر سعيد عقل ليس شعر عدمٍ إنّما شعرُ وجود، ذلك لأنَّ الكون، بالنِّسبة إليه، ليس فَراغًا مُرْعبًا. وعلى الرُّغم من أنَّ الطَّابع اللاَّمحدود للفضاء يُكْسِبُه معنى قُدْسيًّا وخَفِيًّا، فإنّه يظلُّ مُكْتَسِيًا بالجمال وليس بالرُّعب.

في العلاقة مع الكون ليس الإنسان في موقع دُونيّ أو تَبَعِيّ، بل على العَكْس من ذلك مطلوبٌ من الفَضاء ومَداه المُتَرامي أن يمتثلا للإنسان:

وإذا هُدْبكِ جاراهُ المَدَى
راحَ كَوْنٌ تلوَ كَوْنٍ يُبْتَكَرْ[190]

بالنِّسبة إلى سعيد عقل، ليس الفضاء الخارجيّ بمختلف تعبيراته (أفق وعالم وكون ومكان ولا نهاية ومدًى ووجود) هذا "المدى غير المحدود" (باسكال)

(189) "أجراس الياسمين"، ص 129.
(190) "رندلى"، ص 11.

الَّذي يجعل الإنسان يَعِي صِغَره، إنّما هو برهان على إمكانيّاته المُلازمة له، على طاقته الحيويَّة لِبُلوغ المَدَى اللاَّمتناهي والعُلُوّ المُطْلَق. ولِكونه ظاهرةً لا عدائيّة، يرتبط الفضاء عنده دائمًا بِصُوَر النُّور والأُبَّهة والوضوح. هذا ما يُفَسِّر الاستخدام المتكرِّر لِحَقْلٍ من المفردات تتعلَّق بفكرتيِ الوُضوح والنُّور.

وكرَمْز للحياة والخلاص والسَّعادة، لا يعقب "النُّور" عنده الظُّلمات، فهو مستقلٌّ وجوهريّ، يستقي عِلّة وجوده من ذاته. فبتحوُّله استعارة للحبّ، يُعبِّر النُّور عن حالة سُكُون العاشق وغِبطته، كما في قوله:

ما همّ؟ أنتِ الضَّوْءُ في عَيْنَيّ(191)

وتَعْرِف "الشَّمس" و"الأشعّة" و"القمر" و"النجوم" انتشارًا كبيرًا في أعماله؛ فالشَّمس، كمصدر للضَّوء والحرارة والحياة، لا تمتّ بصِلة عنده إلى "النار"، وهي ليست هَدَّامة وممثّلة لِمبدأ الجَفاف، إنَّما هي بالأحرى شمسٌ خالدة يستوحي الشَّاعر منها. وغالبًا ما تُحاكي الشَّمس صورة القرب:

أنا قُلْتُ - وا كَذِباهْ! -

هذي الشَّمْس، هذي الشَّمْس قُرْبي(192)

أو كانّي، قُرْبَ الشَّمس، أرْنو إلى البَدْرِ....(193)

هذا يدلّ كم أنّ الشمس ليست محرقة بل بكلٍّ بساطة مضيئة.

في ما يتعلَّق بالشَّمس، يمكننا التَّوقُّف في شعر سعيد عقل على رمزيَّة النُّور غير المُباشَر والمبدأ الأُنْثوِيّ. وبشكلٍ عام، إذا كانت الشَّمس تمثّل القُوَّة، فالقمر عند سعيد عقل يمثّل العُذُوبة المُضِيئة الَّتي تُنير قِمَم الجبال وتَطْرُد الظُّلمة.

---

(191) "أجمل منك؟ لا"، ص 85.

(192) "دلزى"، ص 56.

(193) "دلزى"، ص 78.

كذلك تتّسم النُّجوم بالنُّور. هذا بالإضافة إلى طابعها السَّماويّ الَّذي يجعل من النُّجوم رموزًا للرُّوح والقِوَى الرُّوحيّة (الضَّوء) في مواجهة القِوى المادّيّة والظُّلُمات. فعندما يأتي سعيد عقل على ذِكْرِ الشَّمس والقَمَر والنُّجوم، فهو يَكْشِفُ عن تَوْقٍ عميق للتألُّق وملازمة الإيقاعات الكَوْنيَّة والانسجام معها.

إلاَّ أنَّ موضوعة العَتَمة لا تغيب تمامًا عن شعره. فالعَتَمة بكلّ معنى الكلمة، أي الدُّجى والظَّلام، نادرة الوُرود (مرَّة واحدة في كلّ أعماله)، وما يستأثر بالمِساحة الشِّعريَّة هو كلمات مثل "ظِلال" و"مساء" و"ليل" (120 مرّة). تمثّل كلمتَّي "المساء" و"الظِّلال" (وردت الكلمة الأولى 16 مرّة والثَّانية 20 مرّة) في أعمال سعيد عقل الرَّاحة والهُدوء، بينما تعبِّر كلمة "ليل" (الواردة 84 مرّة) عن الوقت المِثاليّ للحُبّ والذِّكرى والأسرار:

اللَّيل يَذْكُرُ قِصَّتي!

و أَنْسَى أنا!...(194)

"يا ليلة الشِّتاء لا تَنْسَيْ أنَا"(195)

في الحديث عن المكان لا يمكننا إلاّ أن نذكر الزَّمان، هذا البُعد الآخر للكون والوجود. وفي هذا أيضًا، تعود الهَيْمنة للزَّمان اللاَّمحدود مثل "الأبديَّة" و"العُمْر" و"الزَّمن". أمَّا إذا لجأ إلى الزَّمان المقاس مثل السَّنة أو القرن، فإنَّه يستعمل صيغة الجمع الَّتي تُضْفِي عليها طابعًا لا متناهيًا. لكن إزاء اللاَّمُتناهي الزَّمني، نجد عنده "الثَّواني" و"اللَّحظة" و"منتهى الصِّغَر" وكلّ ما يتعذّر ٱلْتِقاطُه والَّذي يساوي الأبديّة الَّتي يَصْعُب هي أيضًا بُلُوغُها.

---

(194) "قصائد من دفترها"، ص 39.

(195) "أجراس الياسمين"، ص 104.

وعلى غِرار المكان، يرمز الزَّمان أيضًا إلى المُطْلق ويَكْشِف عن تَوْق الشَّاعر العميق إلى بُلوغ الأبديّة المَكانيَّة والزَّمانيَّة.

لقد أظهر هذا التَّحليل لِمُركَّبات الحقول الدَّلالية السعقليّة الثَّلاثة، آتّجاهات خيالِه وبناه، وكذلك نَمَط آنتظام الفضاء الَّذي ينمو فيه شعره، وهو فضاء عَظَمَة وغِبطة.

خاتمـــة عامّـــة

موقع سعيد عقل
في الشعر العربي المعاصر

لم تشكّل أعمال سعيد عقل حتّى الساعة موضوع تحقيق منتظم ومعمّق من قِبَل النَّقد الأدبيّ والجامعيّ. إذ باتت الآراء حول شعره والمكان الَّذي يشغله في الشِّعْر العربيّ المعاصر مَبْهَمة وذاتيّة. فبين مديح مُغالٍ واتّهام جارح، لم تجد أعماله مكانَتَها المناسبة. ما يعني أن أعمال سعيد عقل هي الوَحِيدة رُبَّما الَّتي اختلفت آراء النُّقَّاد حولها. ولكنَّ لِهذه الآراء المتناقضة أسبابًا موضوعيَّة وذاتيَّة معًا.

فكاتب جدّي مثل أدونيس الذي يصنّف سعيد عقل على عجلة في تيّار الرُّومنطيقيّة الشَّكْليّة، لم يجد شيئًا يقوله حول أعماله سوى أنَّها تَحْتلُّ مركزًا بارزًا وحاسِمًا في تنقية اللُّغة الشِّعْريّة[1]. وآخرون أكثر جَزْمًا منه رأوا فيه ممثّلاً لِنَوعٍ من الرَّمزيّة[2]. أمَّا ايليا حاوي، الأكثر دِقَّة، فيجد أنّ شعر سعيد عقل

---

(1) أدونيس، "مقدّمة..."، م. س..، ص 96، ملاحظة رقم 1.

(2) أنطوان غطاس كرم، "الرّمزية والأدب العربي الحديث"، إصدار دار الكشاف، بيروت، 1949، ص 153- 173.

رومنطيقيّ مصبوغٌ بتصنُّع ذِهْنِي[3]. وفي الخَطّ عينه، يصف يوسف الخال، إمام حركة الحَداثة في لبنان، ورئيس تحرير مَجَلَّة "شعر"، شعر سعيد عقل بالرُّومنطيقيّة "المَصْبُوغة برمزيّة القرن التّاسعَ عَشَر الفرنسيّ"[4]. وأخيرًا، يتردّد كمال خير بك في تعيين موقعه ما بين الرَّمْزيّة والرُّومنطيقيّة[5].

في جميع الأحوال، فالتَّحيُّر الذي يَسِمُ موقف النَّقد تُجاه الانتماء الحقيقيّ لسعيد عقل إلى مدرسة أدبيّة محدّدة، رومنطيقيّة أو رمزيّة، يقابله موقف قاطع لجهة عَدَمِ الرَّغبة في تصنيفه من بين الشُّعراء المُحْدَثين، على الرُّغم من أن أعماله أثّرت في كوكبة من الشُّعراء الشُّبَّان مثل جورج رَجّي، جورج غانم، شوقي أبي شقرا، جوزيف نجيم الذين كانوا في عداد جماعة "شِعْر". حتَّى إن يوسف الخال نفسَه تأثّر باكرًا بنظريَّة سعيد عقل في استعمال اللُّغة المَحْكِيَّة والتَّخلّي عن الفُصْحَى[6]. بذلك أصبح شعر سعيد عقل ظاهرةً غير قابلة للتَّصنيف، تُحاكي فُرادتها شخصيّته الفذّة.

يرجع هذا الالتباس في الأعمال والمكانة الَّتي تشغلها إلى عوامل ملازمة

-محمّد فتّوح أحمد، "الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر"، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1978، ص 213-228 و356-361.

-درويش جندي، "الرمزيّة في الأدب العربي"، نهضة مصر، القاهرة، 1958.

-صلاح لبكي، "لبنان الشاعر"، دار الحضارة، الطبعة الثانية، بيروت، 1962، ص 236-249.

(3) إيليا حاوي، "الرمزيّة والسرياليّة في الشعر الغربي والعربي"، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص 155-165.

(4) "Le Manifeste de Youssef El-Khal", cité par Kamal Kheir Beik, *Le Mouvement...*, op. cit., p. 51.

(5) Kamal Kheir Beik, *Le Mouvement...*, op. cit., p. 16.

(6) كمال خير بك، م.س. صفحة 44 و103-115.

لها وأخرى خارجة عنها. وعلينا في سِياق العوامل الخارجيَّة عدم الاستخفاف بالتَّطابُق الزَّمنيّ.

في الواقع تمتدّ المرحلة الخِصْبة لنتاج سعيد عقل، والتي أسَّست لِشُهْرته، بين 1950 و1974، وهي مرحلة دعوناها غنائيّة. تتطابق هذه المرحلة تمامًا مع بدايات الشِّعر الحديث في لبنان وفي العالم العَرَبيّ[7]. إلاّ أنَّ علاقة سعيد عقل بالحداثة الشِّعريّة لم تكن علاقة اندماج أو ذَوَبان. لقد أنتج هذا التَّطابُق توازيًا لا يقبل الجدل. وعلى الرُّغم مِن ٱلتقاء نتاج سعيد عقل بنتاج المُحْدَثين في بعض النِّقاط، إلاّ أن الواحد بقي بلا مَنْفذ إلى الآخر. ويرجع هذا بدوره إلى عدّة عوامل.

إن تزامن ظهور أعمال سعيد عقل الشِّعريّة مع محاولات المحدثين الأُولى، لم يشكّل سببًا كافيًا لِتَشابُه المصادر والاهتمامات والمَرامِي. ففي الوقت الذي خَطا فيه جِيل الشُّعراء الشَّباب، مثل نازك الملائكة وبدر شاكر السَّيّاب وعبد الوَهَّاب البيَّاتي في العراق وصلاح عبد الصَّبُور في مصر وفَدْوَى طوقان في فلسطين ويوسف الخال وأدونيس في لبنان، الخطوات الأولى في مجال الشِّعر وكانوا شِبْهَ مَغْمُورين، كان سعيد عقل يتمتّع بشهرة أكيدة نتيجة الأعمال التي قَدَّمها منذ سنة 1935: "بنت يفتاح" (1935)، "المجدليّة" (1937) و"قدموس" (1944) الَّتي رَسَّخت شهرته. وكان يتحضّر في سنة 1950 للبَدْء بتجربة شعريَّة جديدة.

لم يُكتب لهذا التَّزامن أن يتطوَّر إلى لقاء. إذ لم يستطع الشَّاعر الكبير الَّذي كان أربعينيًّا أن يتصادق مع جيل شباب حديثي العهد من المتردّدين والمتحيّرين. وذلك لأنّ فارق العمر واختلاف الاقتناعات والانتماء إلى جيلين مختلفين كان أقوى من مصادفة جَمَعتْهم في زمنٍ واحد وعلى دَرْب الشِّعر الواحد... إذ كان

(7) المصدر نفسه، ص 21-46.

سعيد عقل مكمّلاً للماضي، وبالتالي محافظًا بحيث لم يكن ليُعجب جيل الشَّباب.

ومع ذلك التقت أعمال سعيد عقل في بعض أوجهها مع محاولات المحدثين حتَّى إنَّها سبقتها في بعض الأحيان. لقد ركّزنا في تحليلنا للبنى العَرُوضيَّة على رغبته الانعتاق من النَّموذج العَرُوضِيّ التَّقليديّ: تلاعب بالأوزان والتَّفعيلات، اعتماد الرَّجَز، استعمال البحور القصيرة التي كان الشِّعر التَّقليديّ نادرًا ما يستخدمها، إضافة إلى خَلْط إيقاعات مختلفة في القصيدة نفسِها...[8] هذا الغَلَيان التَّحديثي الَّذي ظَهَر في "رِندلى" وعُمِّمَ في "أجمل منكِ؟ لا" (1960) و"قصائد من دفترها" (1973) سيهدأ في "دُلْزَى" ليسترجعَ مجددًا الأشكال العَرُوضيَّة التَّقليديّة في "كما الأعمدة".

هذا التَّحديث الذي لا يهدم كلّيًا أسس البِنْية العَرُوضِيَّة الكلاسيكيَّة هو بالضَّبط ما حاول أن يقوم به الشُّعراء المُسَمَّون مُحْدَثِين. لقد تطرّق ناجي علّوش، في مقدّمته للـ"أعمال الكاملة" لِبَدْر شاكر السيّاب، إلى مسألة استعمال البُحور لدى هذا الشَّاعر الطليعي والممثّل الأبرز للشِّعر الحديث في العالم العربيّ، مظهرًا كيف أنَّ بدر شاكر السيّاب استطاع أن يستفيد من بُحُور الشعر العربي، فاستخدم الرَّجَز، مَطِيَّة الشُّعراء القدماء والمعاصرين، ليجعلَ منها حِصانًا كما في "أنشودة المطر"، والسَّريع كما في "رسالة من مقبرة"، والمُتدارَك في "المَسِيح بعد الصَّلب". ففيما يبالغ أكثريَّة الشُّعراء المعاصرين في استخدامهم الرَّجَز، وفي اعتمادهم له كبحرٍ مألوف، ينوّع بدر شاكِر السَّيّاب شعره ويستخدم الكامل والوافر والرَّمَل والمتقارِب والمَتدارَك.

لقد اعتمد بدر شاكر السيّاب غالباً الانتقال من بحرٍ إلى آخر ليستفيدَ من التَّنوُّع الإيقاعي، كما في شعره "المَغْرِب العَرَبيّ" و"جَيكور والمدينة". وقد نوّع

---

(8) أنظر خاتمة الجزء الأول.

أحيانًا في استخدام التَّفعيلات كما في "المسيح بعد الصَّلب" بإدخاله مشتقًّا من التَّفعيلة الأساسيّة "فَعِلُ" بطريقة منتظمة في القصيدة كلّها[9]. يمكننا تطبيق هذا التَّقييم لشعر بدر شاكر السَّيَّاب، الشَّاعر الأكثر تمثيلاً للشِّعر العربي الحديث، من دون أي تعديلات على أعمال سعيد عقل:

1 - يكثر سعيد عقل من استخدام الرَّجَز؛ إنَّه البحر الأكثر استخدامًا في شعره، وهو أيضًا البحر المُفَضَّل في أغلبيَّة قصائد "أجمل منكِ؟ لا" (1960) و"أجراس الياسَمين" (1971) و"قصائد من دفترها" (1973)،

2 - لا يحدّ سعيد عقل شعره ببحر الرَّجز فقط، وإنَّما مِرْوحة بحوره واسعة ومتنوّعة وتصل إلى أربعة عَشَرَ بَحْرًا.

3 - يستخدم سعيد عقل عِدَّة بحور في بعض قصائده، مثلاً السَّريع والمُتَقارِب في "ماذا؟ انتهى كلّ شيء؟"[10].

4 - يستخدم سعيد عقل التَّفعيلة ومشتقّاتِها (الـ فع الشهيرة) بطريقة منتظمة في بعض قَصَائدِه من أجل خَلْقِ تَنَوُّع إيقاعيّ يَكْسِر رتابةَ البحر الواحد...

وعلى صعيد آخر، وفي مسألة أولويَّة استعمال البحر الَّذي تجادل حوله طويلاً بدر شاكر السَّيَّاب ونازك الملائكة[11]، يمكننا حسمُ هذا الجِدال والتَّأكيد بأن سعيد عقل قد سبقهما في العام 1944 عندما تصرّف بحرّيّة في استعمال الكامل في الأبيات الأربعة والأربعين الخاصَّة بالكَوْرَس في "قَدْموس"[12].

فإنَّ مسألة النَّموذج العَرُوضيّ شَغَلت الشُّعراء والنُّقَّاد الأدبيّين، وأصبحت

---

(9) ناجي علّوش، "مقدّمة لأعمال بدر شاكر السيّاب الكاملة"، دار العودة، بيروت، 1971، ص ووو - ززز .

(10) "رندلى"، ص 107.

(11) راجع ناجي علّوش، مصدر سابق، وكمال خير بك، مصدر سابق.

(12) أنظر الجزء الأول: "البنى العروضيّة في شعر سعيد عقل".

المعيار الذي على أساسه يَتِمُّ تقييم دَرَجة الحداثة أو التقليديَّة في كلِّ نتاج شعريّ عربيّ، حتَّى إنَّ ناقدًا بارزًا محدثًا مثل عز الدِّين إسماعيل قد أُخِذَ هو أيضاً بسحر هذه الإشكالية[13]. إلاَّ أنَّ ما حاولت دراستنا بَرْهنته - وهذا ربّما أحد إسهاماتها غير المباشرة - هو أنّ مسألة الحَداثة في الشِّعر لا يمكن حَصْرُها بهذه الظَّاهرة الشَّكليّة الوحيدة على الرغم من أهمّيتها.

وبعبارة أُخرى، إذا كان التَّحَرُّر من النَّماذج العروضية التقليديّة هو السِّمَة الضَّروريَّة لأيِّ حَداثة شِعْريَّة، إلاّ أنَّها ليست كافيةً للدَّلالة على الحداثة. وفي هذا السياق كان حَدْسُ الشُّعراء-النُّقَّاد والمنظّرون المحدّثون حول هذه النُّقطة بالغ الأهمِّيَّة، إذ لم يتعرّفوا في أعمال سعيد عقل الغنائية إلى تجربة مشابهة لشعراء الحداثة على الرغم من وجود بعض السِّمات الشَّكليّة المطابقة. ومع ذلك، لا يعود إلى المضمون أو إلى الموضوعات تعيينُ درجة الحداثة والتَّقليد في شعر ما، بل إنَّ هذا التَّعيين يَتِمّ على مستوى العلاقة بين الشَّكْلِ والمَضْمُون مُبيِّنًا قيمة العمل، وموقعه في تطوّر التَّجرِبة الشِّعريّة.

ضِمْن هذا السِّياق، لم يخطئ كثيرًا بعض النُّقَّاد المُتَحفِّظين تُجاهَ شعر سعيد عقل عندما رأوا في أعماله شكليّة سَطْحيّة مرتبطة بمضمون طُفُوليّ[14]. أمَّا الآخرون، وهم أقلّ تحفُّظًا مثل أدونيس، فحصروا إسهامه بتنقية اللُّغة الشِّعريّة فقط، وعَدُّوه ماليرب الشِّعر العربيّ المعاصر[15]. بالنِّسبة إلى هؤلاء، إنَّ تَحَرُّر سعيد عقل من النَّماذج العَرُوضِيَّة لم يكن له أيّ وظيفة أساسيّة وإنّما اقتصر على مجرّد لعبة شكليّة وسطحيّة.

---

(13) عز الدين إسماعيل، "الشعر العربي"، م. س.

(14) إيليا حاوي، "الرمزيّة والسرياليّة"، م. س.، ص 158.

(15) أدونيس، "مقدّمة..."، م. س.، ص 96.

ما هي دلالة - وظيفة - تفكُّك البنى العروضيَّة التَّقليدية في الشِّعر العربيّ المُعاصر؟ رأى بعض نقّاد الفنّ ومنظِّريه في اللُّجوء إلى تهديم الشُّعراء المعاصرين للبنى العَرُوضيَّة التقليديّة الَّذين عايشوا أحداث 1948[16]، ظاهرة مُساوية لِسُقُوط البنى التَّقليديّة في المجتمع العربيّ. أدرك ناجي علّوش هذه المعادلة في قوله: "لم يكن سُقُوط المجتمع العربيّ التَّقليديّ مجرَّد سقوط، فقد بدأت قِيَم هذا المجتمع المتأخّر والمحافظ بالانهيار أمام الحركة الصَّاعدة، تحت تأثير عوامل داخليّة وخارجيّة. تميّزت هذه الحركة بعمقٍ بلغ الشِّعر العربيّ الَّذي لم يعد يُمكنه أن يبقى حيث حَدَّد له موقعه الخليل بن أحمد الفَراهِيدي[17]. وببلوغ هذا الانقلاب إلى الشِّعر العربيّ، استعاد هذا الأخير مكانته في حركة التَّقدُّم. لكي تندفع تجربةُ الشِّعر العربي"[18]. ويعدّد الكاتب العوامل السِّياسيّة والاجتماعيَّة والفِكْريّة لِهذه التَّجربة إضافة إلى أهمّيّة استيعابٍ أكثرَ وَعْيًا للتَّجربة الشِّعريّة الغربيّة وتأثير الماركسيّة.

بالنِّسبة إلى ناجي علّوش، حيث النَّفحةُ الشِّعريّة اليَساريّة للسِّتّينيَّات واضحة، فإنَّ سقوط الأشكال العَرُوضيَّة التقليديّة يشكّل رَدًّا لانْهيار البنى الاجتماعيَّة المُهَيمِنة في المجتمع العربيّ حتّى سنة 1948. فالنَّفحة الثَّوريّة، الَّتي كانت في أساس الخَيالِ الشِّعْرِيّ في تلك الحِقبة (الخمسينيَّات والسِّتّينيَّات) والَّتي سعت إلى تحريك كلّ شيء، لم يكن بإمكانها أن تتعايش مع بنية عَرُوضيَّة بالية تعبّر عن الأزمنة الغابِرة والمجتمع القديم. فسُقُوطها كان ضرورة جماليّة شكليّة وجوهريَّة.

(16) احتلال فلسطين وهزيمة الجيوش العربيّة المفجعة.

(17) هو أوّل منظّر للعروض العربيّة، فقد ابتكر نماذج البحور الخمسة عشر، أمّا البحر السادس عشر "المتدارك" فقد أدخله الأخفش.

(18) ناجي علّوش، "مقدّمة ديوان بدر شاكر السياب"، م.س، ص 9.

لذلك شكّل شعر سعيد عقل وشعر المُحْدَثين في الخمسينيّات والسّتّينيّات من القرن العشرين تعبيرًا عن حساسيّتين مختلفتين، عن تَصَوُّرين متناقضين للإنسان والعالم والمستقبل. فالشِّعر الحديث، نتاج وضع أيديولوجيّ-سياسيّ مُعَيَّن، وهو تَطَلُّعات اجتماعيّة واضحة، لم يجد في شعر سعيد عقل ذي النَّزعة الفرديّة نموذجًا أو مِثالاً يحتذى.

فبالنِّسبة إلى سعيد عقل، لاقت المسألة الإيديولوجيّة إجابة مقنعَة وغير قابلة للدَّحْضِ منذ 1940، وقد عَرَضها في "قَدْموس". ففي وجه القوميَّة العربية الَّتي اجتاحت العالم العربيّ، رَفَع سعيد عقل لواء "قوميَّة لبنانيّة" تبحث في عمق التاريخ القديم عن هُوِيَّة لبنانيَّة تاريخيّة وإيديولوجيَّة وجغرافيّة لم تغيّرها أو تُلْغِيها "الغزوات" العربية أو غيرها - عوارض التاريخ حسب قوله... بينما كان المحدثون أكثر ميلاً لدمج لبنان بالعالم العربيّ ويرون في الجذور الفينيقيّة التي يدعو إليها سعيد عقل حقيقة طوباويّة وباطلة وغير تاريخيّة. مقابل العمق التاريخي لسعيد عقل، رفع المحدثون فضاء العالم العربي: تاريخان، وجغرافيّتان، وتصوّران متمايزان للإنسان والمجتمع والزَّمن وتاليًا الشعر.

وبتحوّله شعرًا، سيتّخذ كلّ من التَّصوُّرين المتقابلين أشكالاً مختلفةً تتميَّز بالقلق الحاضر هُنا، والغائب هناك. فسعيد عقل الذي كان قد اختار طريقًا أوصلته إلى المُطْلَق، فلا وُجُودَ للقلق عنده، أمَّا الشُّعراء المُحْدَثُون فإنَّ القلق يُضْنِيهم من كلّ صوب، فلا يقين يعوّض عنه. سيحدّد هذا التَّباين في وجهات النَّظر توجّههم في ما يتعلّق باختيار مَراجِعِهم الغربيّة. فشِعْر سعيد عقل المَصْبُوغ بِنَوع من الرُّومنطيقيّة والرَّمزيّة، هو قبل كلّ شيء كلاسيكيّ - في المعنى الفرنسيّ لِلكلمة - وپرناسي إذ يولي الشَّكل اهتمامًا من دون سواه، ومراجعه هي خير معبّر عن هذه الميول: شكسبير، راسين، مالارميه، ڤاليري. أمّا الشُّعراء المحدثون الذين وقعوا فريسة القلق الوجودي، فنماذجهم هي:

السرياليّون، سان جون برس، ت. س. اليوت، ريمبو، ميشو، غارسيا لوركا..[19]

التّاريخ، بالنِّسبة إلى سعيد عقل، مكتمل سَلَفًا، فالمطلوب منّا اتّباع الدَّرب المَرْسُوم للوصول إلى الرفاه والمجد والعظمة. الغرب لا يشغله، فهو من خلق الإنسان اللُّبنانيّ-الفينيقيّ، ألاّ يحمل اسم "أوروپ"، أميرة فينيقيا وشقيقة البطل الأسطوريّ "قَدْموس"؟ فالميتولوجيا مصدر نستقي منه قوّتنا وليس ضعفنا. أمّا الماضي، فعلينا معرفة قراءَة رموزه الّتي تصنع مَجْدَنا، ورفض كلّ ما يحطّ من قَدْرنا. القطيعة غير موجودة بالنِّسبة إليه، فالإنسان اللُّبنانيّ بقي على ما كان عليه دائمًا، قوّة حيويّة تواجه المصاعب. فما عليه حاضرًا إلاّ أن يعي عمقه التّاريخيّ وإرثه الفريد ليندفع من جديد لغزو المستقبل. يمكننا، الآن، فَهْمُ غياب القلق في أعماله، وعدم وُرُود مُصْطَلَحي القلق والرِّيبة في معجمه. يكفيه أن يؤمن بالله وبلبنان ليبلغَ المجد والسَّلام والرَّفاه والغِبْطة. وهذه الأخيرة تجسّد حالة عامَّة على مستوى الفرد: فالمجد الوطنيّ والغِبْطة الفَرْدِيَّة يخلقان عَظَمةَ اللُّبناني. وسعيد عقل هو تجسيدٌ لهذه المعادلة.

إنَّ هذه المسيحانيَّة المطمئنَّة والهانئة غريبة عن أعمال الشُّعراء المحدِّثِين الَّذين يشعرون أنفسهم مَحْرُومِين من كلّ سُكُون واستقرار داخليّين. فهم يَتُوقُون إلى إعادة صنع التّاريخ، وإعادة بناء المجتمع، وإعادة تعريف الإنسان. كلّ شيء قطيعة بالنِّسبة إليهم، وبالتّالي عدم. إنّهم مُحاطُون بالفراغ، وغير قادرين على التَّقَدُّم. فالماضي موضع استفهام، والمستقبل مُشَوَّش والحاضر مُحْبَط.

عليهم أن يَهْدِموا كلَّ شيء ليبنوه من جديد. من هُنا كان اضطرابهم، وقلقهم، وارتيابهم، وتحيُّرُهم. ومن هُنا كانت إنسانيَّتهم، وتمرُّدهم الفَرْدِيّ كتعبيرٍ عن التَّمرُّد الاجتماعيّ العامّ. لا يمكن للشِّعر عندهم أن يُحَدّ بغنائيّة عاشقة هادئة

(19) Voir Kamal Kheir Beik, *Le Mouvement Moderniste...*, op. cit., p. 56, note No 2.

وصافية. حتَّى الحُبُّ عندهم حزينٌ وممزَّق. فتَجربة كتلك الَّتي عرفها المسيح ليست مجرّد نِزاع بين الرَّذيلة والفضيلة. فالمسيح، كما في قصيدة السَّيَّاب، يوجز كلّ الضَّمير الشَّقِيّ للإنسانيَّة، إنَّه مجاهدٌ، وليس إنسانًا خارقًا نيتشويًّا كما عند سعيد عقل.

هل يمكن القول إنَّ تجاوز شكل الكتابة المعروفة بالتَّقليديّة يجب أن يستجيب لمتطلّبات اجتماعيَّة وإيديولوجيّة؟ إذا كانت هذه المتطلّبات تفسِّر اللُّجوء إلى هَدْم الأشكال العَرُوضيَّة التَّقليديّة لدى الشُّعراء المحدَّثين، هل هذا يعني أن أيّ هدم آخر هو نُزْهة شكليّة أو مجرّد لعبة أسلوبية؟ هلِ البُعد الإيديولوجيّ هو العامل الوحيد لأيّ تغيير؟ وهل للاضطراب والقلق الإنسانيّين الحَضْرِيَّة في كلّ عَمَلِيَّة تَغْيير؟...

إنَّ تاريخ الأدب وبالأخصّ تاريخ تحوّلات أنماط الكتابة يُبرزان لنا حالات لم يتمّ فيها بالضَّرورة تجاوز الأشكال المَوْرُوثة وكذلك المَضامِين من خلال وَعْي مَوْضُوعي للمعطيات السوسيولوجيّة والإيديولوجيّة: بودلير، ريمبو، مالارميه، فلوبير (خاصّة في روايته "التَّربية العاطفيَّة")، بروست، وسيلين أسْهَمُوا بطريقة حاسمة، من خلال تجارب وهموم شخصيّة بحتة، في أشكال الكتابة وتاليًا الموضوعات.

إنّ التّأويل الإيديولوجي، وعلى الرَّغم من صوابيَّته في بعض الحالات، لا يمكنه وَحْدَه أن يحتكر تفسير الظَّاهرة الأدبيّة وفهمها، حتَّى إنه يؤدّي في حالات أخرى إلى تصنيف ذاتيّ للغاية يستخّف بكلّ فنّان لا تستجيب أعماله لاقتناعات النَّاقد الإيديولوجيّة. من الصَّعب أن نصادف نقادًا مثل جورج لوكاش يعرفون التَّمييز بين البُعْد الإيديولوجيّ الظَّاهر في عمل ما ومَرْماه الكامِن[20].

---

(20) George Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, Petite Collection Maspero, 1967, p. 14.

على صعيد آخر، إذا "كانت الحاجة أمّ الاختراع"، فهل يمكن للاضطراب أو القلق وَحْدَه أن يكون في أساس الإبداع الفَنّيّ؟ ألا يحقّ للفَرَح والغِبطة والمجد أن تَسْتَوْطِنَ جمهوريّة الفنّ وتُسْهِمَ في تقدّم الأشكال الفنّيّة؟... كلّ تمييز وكل احتكار يجب أن يلغى من المجال الفنّي. تكمن قيمة العمل في نتيجة التَّفاعل بين مضمون وشكل، تفاعل جَدَليّ يَنْساهُ الجدليّون أنفسهم أحيانًا. فلِلضَّمير الفَرِح كما للضَّمير الشَّقِيّ حقّ في الفنّ. ويمثّل سعيد عقل هذا الضمير الفَرِح في الشّعر العربي المعاصر؛ وسيكون من الإجحاف ألاّ نعترف له به.

مَرَّ الشِّعر العربيّ في النِّصف الأوّل من القرن العشرين في ثلاث مراحل: مرحلة تقليديّة أنتجت الموضوعات والأشكال الموروثة، ومرحلة ثانية مجدِّدة على مستويي المضمون والشَّكل، ومرحلة ثالثة رومنطيقيّة مُشْبَعة بالحُزن والغضب والتَّمرُّد من جهة، ومأخوذة من جهة أُخرى بالزَّخرفة والتجميل الشكليّين[21]. في هذا التَّصنيف المعتمد لَدَى العديد من مؤرّخي الأدب العربيّ المعاصر، يحتلّ سعيد عقل موقعه في هذه المرحلة الثالثة الرومنطيقيّة ذات المظهر الشَّكْلي.

ولهذه المراحل المختلفة ممثّلوها: أحمد شوقي يمثّل المرحلة التقليديّة، وجبران خليل جبران يمثّل وَحْدَه المرحلة الثّانية، والياس أبو شبكة والأخطل الصَّغير وصلاح لبكي يمثّلون الرُّومنطيقيّة الكئيبة للمرحلة الثَّالثة؛ وبين الرُّومنطيقيّة الكئيبة والرومنطيقيّة الشَّكليّة يتعيّن موقع خليل مطران الذي معه تحقّقت وحدة القصيدة العربيّة؛ وأخيرًا الرُّومنطيقيّة الشكليّة التي هي مَيْلٌ مُغْلَق من دون أيّ انفتاح على العالم، (حسب أدونيس) ومن دون أيٍّ رؤية، فهي عودة جديدة إلى المُيُول التقليديّة في بداية القرن: هنا في هذه المرحلة الأخيرة، يتعيّن موقع سعيد عقل[22].

---

(21) أدونيس، "مقدّمة..."، م.س. ص 77.

(22) أدونيس، م.س.، ص 78-97.

في الواقع، بعد الحزن والكآبة الرُّومنطيقيّين المتمثّلين بأبي شبكة ومطران، جاء سعيد عقل ليدخل البَهْجة والأمل إلى شِعْرٍ يتآكله اليأس، وليكمّل المشروع الذي شَرَع به جبران، والَّذي تابعه مطران جزئيًّا في ما يتعلّق بالقُيود المفروضة على اللُّغة الشِّعريّة وضَرورة التَّحرُّر منها. لا يشكّل فن سعيد عقل عودة إلى موضوعات الشعر الكلاسيكيّ التقليديّة تحت مظاهر شكليّة مُحْدِثَة. بل على العكس احتلّت موضوعات الفرح والمجد والمطلق والكون مكاناً شعريًّا جديدًا لم يَسْبِق أن عرفه الشِّعر العربي بهذا الاتّساع. لقد أدخل سعيد عقل شعريّة جديدة منبثقة من رؤية وتصوّر للإنسان والعالم. في ذلك أيضًا، يكمّل سعيد عقل جبران، صاحب الرُّؤى الَّذي سعى إلى عالم أفضل.

فهذا التَّغيير الموضوعاتيّ تطلَّب ابتكار أشكال تعبيريَّة جديدة، لذلك عمد سعيد عقل إلى لغة شعريّة جديدة إنْ من حيث الصُّوَر الشِّعْرِيَّة، أو الأشكال العَرُوضِيَّة، أو اللُّغة وتراكيبها.

في ما يَخُصُّ الصُّوَر الشِّعريَّة، كان سعيد عقل أحد الشُّعراء القلائل الذين أجادوا استخدامها بشكل شِبْه منتظم. إنّ تنقية اللُّغة الشِّعريّة الَّتي تكلّم عليها أدونيس تكمن في هذا الإلغاء المَرْجِعِي لصالح تعبير مصوّر للعواطف والأحاسيس والدَّوافع الداخليّة. وبذلك تصبح الصُّورة المجازيَّة خاصِّيَّة اللُّغة الشِّعريّة السعقليّة لم يسبقه أحد إليها. ولبلوغ هذا المستوى الرَّفيع من الشَّفافيَّة الشِّعريّة، كان عليه أن يذلّل أيّ عائق يبرز أمامه إن من ناحية العَرُوض أو من ناحية التَّراكيب النَّحْويَّة. هذا ما يفسّر اللُّجوء إلى تفكيك البنى العَرُوضِيَّة انطلاقًا من حاجات تختلف عن تلك التي حدت بالمحدثين لإنجاز مثل هذه العمليّة. فالفرح كما الحزن، والسُّكون كما الاضطراب، يمكنهما أن يحوّلا العالم... والبنى العَرُوضيَّة.

تستجيب الصُّوَر الشِّعرية، إضافة إلى تفكيك البنى العروضيَّة، لِضَرورات تعبيريّة، وهي ليست لعبة شكلانيّة من دون هدف أو غائيّة. فحداثة هذا الشعر

تتطابق مع حداثة الموضوعات الجديدة في الشّعر العربي. وبذلك يتحقّق تماسُك شعريّ آخر بين الشكل والمضمون على أُسس مختلفة عن تلك الَّتي مَيَّزت شِعْرَ الحَداثة العربيّ في الخمسينيّات والستّينيّات من القرن العشرين. إذًا، إن سقوط نموذج شكلي ليس مرتبطًا بسقوط بنية اجتماعيَّة، فهناك أسباب أكثر تعقيداً تحدّد الانتقال من شكل تعبيريّ إلى آخر.

يبقى علينا عرض ظاهرة ساهمت أيضًا في شُهْرة سعيد عقل، ألا وهي ظاهرة استعماله الخاصّ لِلُّغة العربية وتراكيبها النَّحوية، ولاسيَّما أنه يتمتّع بمعرفة عميقة لكل تفاصيل اللُّغة العربيّة الغنيّة والمعقّدة. لم يظهر عنده أي لحن تعبيري أو ركاكة نحويّة، حتَّى إنَّه عمد أحيانًا إلى تراكيب مهجورة وكلمات نادرة الاستعمال لإضفاء المزيد من الدَّلالة على شعره.

يتميّز فنّ سعيد عقل على مستوى البنى النَّحوية بثلاثة أنساق نوعيّة: التكثيف، والتَّوسيع، وبعض الاستعمالات النَّادرة. فهو يُحاكي مالارميه إذ يلجأ بِمَهارة إلى نَسَق التكثيف الَّذي يشكّل في الواقع ظاهرة حذف ينزل بأجزاء مختلفة من الكلمة.

نلاحظ عنده حذفًا للمُصَوّتات:

- /لِمْ/ بدلاً من /لِمَ/:

...لِمْ[23] تَعالى

أَنْفُكِ، لِمْ وَجْهُكِ ضاءَ أَبْلَجْ[24]

وحذف بعض الحروف مثل /مِ/ بَدَلاً من /مِنَ/:

الله يا أَخْضَر مِ اللَّوْزِ لا

---

(23) لِمْ أو لِمَ: لماذا؛ أداة استفهام مؤلّفة من /لَمْ/ و/ما/ الاستفهاميّة. تلجأ اللغة الشعريّة عادة إلى حذف الحركة لضرورات عروضيّة.

(24) "قصائد من دفترها"، قصيدة "زهرتا بنفسج".، ص 82.

مِ الوَرْدِ...[25]

وأحياناً يطاول الحذف عدّة حروف في كلمة: /إلأَكَ/ بدلاً من /إلاّ إيّاك/[26]:

لَمْ يَزَلْ لي إلآكِ، يا صُفْرَ أوْراقٍ...

أما الحذف الأطرف، فهو الذي يطال /الذي/ ويتحوّل إلى /أل/ التعريف التي تسبق الفعل، أو ظرف المكان أو الزمان، وحرف الجرّ الذي يصل الفعل بالمفعول به.

● /أل/ قبل الفعل:

أوّاه أيْنَ الطِّفْلَةُ اليُغَنّي[27]

جَمالُها؟...[28]

أما نازك الملائكة التي عادت إلى صفوف التَّقليدية، فقد عارضت بشدّة إدخال الـ/أل/ على الفعل، وانتقدت الشَّاعر نظير عظمة في استعماله لها في قصيدته "اللَّحم والسَّنابل"، وحجّتها في ذلك أنّ هذا يخالف قواعد اللغة العربيّة التي تحتفظ بـ"أل" التعريف للأسماء فقط، وأنّ إدخال "أل" أمام الفعل يفقد هذا الأخير ديناميّته ويفرض عليه جمود الأسماء. "فالفعل الذي يشكّل إنسانيّة اللُّغة" يَخْسَرُ بذلك كلّ صفاته على حدّ قولها[29].

في جميع الحالات، فالجمود شأنُه شأن الدِّيناميّة، هو حالة وجدانية يمتلك (الجُمود) صفات عديدة، من بينها صفة توقيف الحَرَكة ونشرها في الفضاء. فالرِّواية الجديدة الفرنسيَّة عوّدتنا على هذه الأوصاف الجامدة، لذلك لا يصدمنا

(25) "دلزى"، قصيدة "خضراء العينين"، ص 31.
(26) لا يستعمل هذا الوصل للكلمتين في اللغة العربيّة.
(27) "قدموس"، ص 100.
(28) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "دادا"، ص 55.
(29) "نازك الملائكة، "قضايا..."، م.س. ص 329.

جمود الأفعال هذا، طالما أنَّ الشِّعر هو قبل كلّ شيء فضاء وليس حركة زمنيّة. لذا لا يبدو لنا هذا النَّسَق الذي استعمله سعيد عقل مستهجنًا على الرّغم من مفارقته النحويّة.

- "أل" أمام ظرف المكان والزمان:

والدَّرَجُ الحالي بزَيْزَفون
والفَوْقَةُ[30] تُعْرِشُ ياسَمِينة[31]

يا رَغْدَه مَوْعِدا
يملأُ منّي الغَدا[32] .

يذكّرنا هذا الغَدا "بالغداوات الجميلة" لڤيرلين[33]، و"اليوم الجميل" لِمالارميه[34].

إنّ "أل" التعريف التي تسبق ظرف الزمان (غدا) تعطي الزَّمان المحدّد قياسًا أوسع من الذي قد يعبّر عنه المصطلح في استعماله الطَّبيعي. لقد أراد ڤيرلين ومالارميه التعبير عن اللامحدّد واللأَزماني من خلال البنية الأسمية.

أمّا بالنسبة إلى أنساق الاتّساع، فنقع على نوعين: نوع يقضي بتتابع عِدَّة حروف جرّ وآخر يقضي بإعطاء فعلين لفاعلٍ واحدٍ يُعرف بالعربيّة تحت اسم "اشتغال". تتمتّع هذه الأنساق بميزة خلق إيقاع مترجّح يشدّد على موسيقيّة البيت.

---

(30) الفوقه = الذي فوقه: ظرف مكان.

(31) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "درج"، ص 94.

(32) "رندلى"، قصيدة "نجوى القمر"، ص 102.

(33) Paul Verlaine, *Sagesse*, "Les Faux beaux jours...", I, 7. Messein, Editeur, "Si ces hiers allaient manger nos beaux demains".

(34) Stéphane Mallarmé, *Poésies*, "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui", LGF, Paris, 1977, p.75.

أخيراً يعمد سعيد عقل غالبًا إلى صيغة الجمع المبالغ الذي لا نُصادفه في اللُّغة العربيّة مثل /شتاءات/[35]، /أنْملي/[36]، و/قِمّات/[37]. ولهذه الجموع المبالغة قيمة تعبيريّة وشعريّة أيضًا تهدف إلى توسيع الدَّلالة المشتركة للمصطلحات، وذلك بتخصيصها بقِيَم أكثر اتّصالاً بالمَوْضوعاتيّة المكانيّة.

فهذه اللُّغة، الَّتي يُجيدها سعيد عقل بمهارة متألّقة، هي اليوم في خدمة موضوعة ما. فالتَّكثيف والتوسيع والجمع المبالغ ليست محاولات أسلوبيَّة لا جَدْوَى منها، إنَّما هي وسائل تكتسب وظيفتها في إنتاج الفضاء الخاصّ بالشَّاعر. لم يعد بالتَّالي موقف الملائكة مقبولاً اليومَ، إذ تكشفّت حُجَجُها عن "أُصوليّة" تقليديّة في العروض كما في التَّراكيب النَّحوية الَّتي تَحْبِسُ الشُّعراء في حدود مُلزِمة تقضي على الإبداع والخَلْق. إنّ إجادة استعمال اللُّغة هي، أحيانًا تجاوزٌ وتحوير لِتراكِيبِ هذه اللُّغة لصالح مقتضيات الإبداع الفنّيّ.

لقد تمكّن شعر سعيد عقل من خلال مضمون أعماله وبناها العروضية وصورها ولغتها أن يخلق تماسكًا وتجانسًا نادرًا ما يبلغهما الشُّعراء العرب في القرن العشرين. لذا نجد صعوبة في تصنيفه داخل تيّار محدّد، إنَّه ينتمي إلى كلّ التيّارات وليس إلى تيّارٍ واحد. ويصبح هذا التصنيف أكثر صعوبة في حال كان المِعْيار الذي نعتمده هو المِعْيار الأوروبي-الفرنسي. فسعيد عقل ليس رومنطيقيّاً بحتاً، ولا رمزيّاً بحتاً، ولا پرناسيًّا بَحْتًا. إنّه أحد أوائل الشُّعراء الحقيقيّين في مجال الحَداثة الشعريّة، إذا كنّا نفهم "الحداثة" استقلالاً عن النماذج الغربيّة من دون أن يعني ذلك قطيعة، ولكن تفاعل ومحاكاة حرّة وغير مستعبدة كما أَحَبَّ الكلاسيكيّون الفرنسيّون ترداده.

---

(35) يمكن أن يكون جمع شتاء، شتوا أو أشتيا، أنظر "لسان العرب"، موضوع شتاء.

(36) يمكن أن يكون جمع أنملة، أنامل أو أنملات، أنظر "المحيط"، الجزء الرابع، موضوع نمل، ص 61.

(37) يمكن أن يكون جمع قمّة، قمم، أنظر "لسان العرب"، الجزء السابع، موضوع قمم، ص 494.

ثبت المصادر والمراجع

I ـ مؤلّفات سعيد عقل:

● الأعمال المسرحيّة:

بنت يفتاح، (1935) المطبعة الكاثوليكية، بيروت.

قدموس (1944، 1947، 1961)، المكتب التجاري، بيروت.

● الدواوين الشعريّة:

المجدلية (1937، 1960)، المكتب التجاري، بيروت.

رندلى (1971)، دار نوفل، ط4، بيروت.

أجمل منك؟ لا (1960)، المكتب التجاري، بيروت.

أجراس الياسمين (1971)، دار نوفل، بيروت.

قصائد من دفترها (1973)، دار بدران وشركاه، بيروت.

دلزى (1973)، دار نوفل، بيروت.

كما الأعمدة (1974)، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

الخماسيات (1991)، دار نوبيليس، بيروت (جاهزة من العام 1978، وصدرت تباعاً في صحيفة لبنان التي كان يديرها سعيد عقل بنفسه).

- أعمال في النثر الشعري:

كتاب الورد 1 (1972)، مكتبة ندّاف، بيروت.
كتاب الورد 2 (غير منشور ولكن صدرت مقتطفات منه في جريدة لسان الحال).
الأيدي المتشابكة (صدرت مقتطفات منها في جريدة لسان الحال)
سفر الأسفار (صدرت مقتطفات منه في جريدة لسان الحال).

- محاولات أدبيّة:

كأس لخمر (1960)، المكتب التجاري، بيروت.

- قصص:

لبنان إن حكى (1960)، دار نوفل، بيروت.

- مقدّمات:

مقدّمة المجدلية، "في الشعر" (1937).
مقدّمة قدموس، "خلاصة لبنانيّة" (1944).

- بيانات سياسيّة:

مسألة النخبة (1954)، نفد (طبعة خاصة).
الوثيقة التبادعيّة (1976 - طبعة خاصة).
حقائق الطليعة التبادعية (1976 - طبعة خاصة).

- أعمال في اللغة اللبنانيّة:

يارا (1960)، مكتبة أنطوان، بيروت.
خماسيّات (1978)، منشورات قدموس، بيروت.

مقدّمة لـ"روميو وجولييت" (1968)، أجمل كتب العالم، بيروت.
مقدّمة لنص أفلاطون "دفاع سقراط" (1968) أجمل كتب العالم، بيروت.
مقدّمة لـ"مرجوحة القمر" لصلاح لبكي (1970) أجمل كتب العالم، بيروت.
مقدّمة لـ"أفعال لافونتين" (1972) أجمل كتب العالم، بيروت.
مقدّمة لـ"إنجيل يوحنّا" (1970) أجمل كتب العالم، بيروت.

II ـ المراجع والمصادر

- **العربية**

- ابن عبد ربّه (1951)، العقد الفريد، دار صادر، بيروت.
- ابن منظور (1968)، لسان العرب، دار صادر، بيروت.
- أحمد، محمّد فتّوح (1978)، الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر، ط 2، دار المعارف، القاهرة.
- أدونيس (1971)، مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت.
- إسماعيل، عزّ الدين (1981)، الشعر العربي المعاصر، ط 2، دار العودة، بيروت.
- الأيّوبي، ياسين (1988)، مذاهب الأدب - الرمزيّة، دار الشمال، طرابلس - لبنان.
- جندي، درويش (1958)، الرمزيّة في الأدب العربي، نهضة مصر، القاهرة.
- الحاج، جورج زكي (1981)، الفرح في شعر سعيد عقل، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، بيروت.
- حاوي، إيليا (1980)، الرمزيّة والسرياليّة في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت.

- حقّي، ممدوح (1981)، **العروض الواضح**، ط 15، مكتبة الحياة، بيروت.
- سعادة، أنطون (1936)، **الصراع الفكري في الأدب السوري**، بيروت.
- سعيد، خالدة (1979)، **حركيّة الإبداع**، دار العودة، بيروت.
- شرف، محمّد حفني (1965)، **الصور البيانيّة بين النظريّة والتطبيق**، نهضة مصر، القاهرة.
- صايغ، جوزيف (1973)، **سعيد عقل وأشياء الجمال**، دار الثقافة، بيروت.
- عبّود، مارون (1979)، **دمقس وأرجوان**، مجلّد 5، دار الثقافة، بيروت.
- علّوش، ناجي (1971)، **مقدّمة لديوان بدر شاكر السيّاب**، دار العدة، بيروت .
- غريّب، جورج (1963)، **سعيد عقل والغزل الخلاق**، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
- فاخوري، محمود (1974)، **سفينة الشعراء**، مكتبة الثقافة، حلب.
- كرم، أنطوان غطّاس (1949)، **الرمزيّة والأدب العربي الحديث**، دار الكشاف، بيروت.
- لبكي، صلاح (1964)، **لبنان الشاعر**، دار الحضارة، بيروت.
- محفوظ، حافظ (1970)، **سعيد عقل، من أنت؟**، الأنوار، 1/ 3/ 1970.
- الملائكة، نازك (1978)، **قضايا الشعر المعاصر**، ط 5، دار العلم للملايين، بيروت.
- نصار، حسين (1980)، **القافية في العروض والأدب**، دار المعارف، القاهرة.

• الأجنبية

- Aragon, Louis (1975), *Les yeux d'Elsa,* éd. Seghers, Paris.
- Barthes, Roland (1977), «Analyse structurale des récits», *Poétique du récit,* éd. Du Seuil, coll. Points, Paris.
- Baudelaire, Charles (1972), *Œuvres Complètes,* Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Benvéniste, Emile (1966), *Problèmes de Linguistique Générale,* Gallimard, Paris.
- Blachère, Régis (1959, 1960), "Deuxième contribution à l'histoire de la métrique arabe: notes sur la terminologie primitive", *Arabica* (1959), Paris; et "Métrique et Prosodie arabes à la lumière des publications récentes", *Arabica* (1960), Paris.
- Bouhdiba, Abdelwahab (1975), *La Sexualité en Islam,* PUF, Paris.
- Brunschvig, Robert (1938), "La versification arabe classique. Essaie d'une méthode nouvelle", *Revue Africaine 81,* Paris.
- Chomski, Noam (1969), *Structure syntaxiques,* éd. Du seuil, coll. Points, Paris.
- Cohen, Jean (1966), *Structure du langage poétique,* Flammarion, Coll. Champs, Paris.
- Courtès, Joseph (1976), *Introduction à la sémiotique narrative discursive,* Hachette, Paris.
- Cressot, Marcel (1963), *Le Style et ses techniques,* PUF, Paris.
- Dubois, Jean et F. Charlier (1970), *Eléments de linguistique française: Syntaxe,* éd. Larousse, Coll. Langue et langage, Paris.
- Durtal, Jean (1970), *Sa'id 'Aql, un grand poète libanais,* Nouvelles Editions Latines, Paris.
- Faurisson, Robert (1962), "A-t-on lu Rimbaud?", *Revue Bizarre,* Nos. 21/22.

- Genette, Gérard (1966, 1972), *Figures I* (1966) et *Figures III* (1972), Editions du Seuil, Paris.
- Girard, René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque,* éd. Bernard Grasset, Paris.
- Girard, René (1972), *La violence et le sacré,* éd. Bernard Grasset, Paris.
- Grammont, Maurice (1968), *Petit traité de versification française,* éd. Armand Colin, Paris.
- Greimas, A. J. (1966), "*Sémantique Structurale*", éd. Larousse, Paris.
- Giraud, Pierre (1968), "Les fonctions secondaires du langage", in *Langage,* sous la direction d'André Martinet, Bibliothèque de la pléiade, Paris.
- Hamilton, Edith (1962), "*La Mythologie*", Marabout Université.
- Hugo, Victor (1965), *Les Contemplations,* Gallimard, Paris.
- Jakobson, Roman (1963), *Essais de Linguistique générale,* édition de Minuit, Paris.
- Kheir Beik, Kamal (1978), *Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine,* Publications orientalistes de France, Paris.
- Le Guern, Michel (1975), *Sémantique de la métaphore et de la métonymie,* éd. Larousse, Paris.
- Lukacs, Georg (1967), "*Balzac et le Réalisme Français*", Petite collection Maspéro, Paris.
- Mallarmé, Stéphane (1977), "*Poésies*", L.G.F., Paris.
- Martinet, André (1975), *Langage,* Bibliothèque de la pléiade, Paris.
- Miquel, André et Kemp, Percy (1984), *Majnoun et Layla: l'amour fou,* éd. Sindbad, La Bibliothèque arabe, Paris.
- Morin, Lucien et Tarabay, Edouard (...), *Ontologie de la littérature arabe contemporaine III,* La Poésie, Edition du seuil, Paris.
- Nasr, Naji (1977), *Sa'id 'Aql philosophe,* Publications du Cénacle Libanais, Beyrouth.
- Pouillon, Jean (1946), *Temps et roman,* éd. Gallimard, Paris.

- Proust, Marcel (1954), *Du côté de chez Swann,* Gallimard, Paris.
- Propp, Vladimir (1970), "*Morphologie du conte*", éd. Du Seuil, Coll. Points, Paris.
- Ricardou, Jean (1971), "*Pour une théorie du nouveau roman*", éd. Du Seuil, Coll. Tel Quel, Paris.
- Ricoeur, Paul (1975), *La Métaphore vive,* éd. Du Seuil, Paris.
- Rimbaud, Arthur (1972), *Œuvres Complètes,* Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Saussure, Ferdinand de (1976), *Cours de linguistique Générale,* éd. Payot, Paris.
- Suleiman, Suzanne (1977), "Le récit exemplaire", in *Poétique* No. 32 novembre, Seuil, Paris.
- Todorov, Tzvetan (1968), "*Qu'est-ce que le structuralisme 2 - Poétique*", éd. Du Seuil, Coll. Points, Paris.
- Valéry, Paul (1935), «Réflexions sur l'art», *Bulletin de la Société française de Philosophie,* mars-avril, Paris.
- Valéry, Paul (1936), *Variétés III,* Gallimard, Paris.
- Weil, Gothold (...), "Aroud", *Encyclopédie de l'Islam,* Nouvelle Edition II, pp. 688 à 698.

المحتويات

لم تشكّل أعمال سعيد عقل حتى الساعة موضوع تحقيق منتظم ومعمَّق من قبَل النَّقد الأدبيّ والجامعيّ. إذ باتت الآراء حول شعره والمكان الذي يشغله في الشِّعْر العربيّ المعاصر مبْهَمة وذاتيّة. فبين مديح مُغالٍ واتّهام جارح، لم تجد أعماله مكانتها المناسبة.

فالتَّحيُّر الذي يَسِمُ موقف النقد تُجاه الانتماء الحقيقي لسعيد عقل إلى مدرسة أدبية محدّدة، رومنطيقية أو رمزية، يقابِله موقف قاطع لجهة عدم الرَّغبة في تصنيفه من بين الشُّعراء المحدثين. بذلك أصبح شعر سعيد عقل ظاهرةً غير قابلة للتَّصنيف، تُحاكي فُرادتها شخصيته الفذّة.

لقد تمكّن شعر سعيد عقل من خلال مضمون أعماله وبناها العروضية وصورها ولغتها أن يخلق تماسكًا وتجانسًا نادرًا ما بلغهما الشعراء العرب في القرن العشرين. لذا نجد صعوبة في تصنيفه داخل تيّار محدّد، إنَّه ينتمي إلى كلّ التيّارات وليس إلى تيّارٍ واحد. فسعيد عقل ليس رومنطيقيّاً بحتاً، ولا رمزيّاً بحتاً، ولا پرناسيًّا بَحْتًا. إنّه أحد أوائل الشُّعراء الحقيقيّين في مجال الحداثة الشعريّة.

هند أديب

– أستاذة مادة الأدب الحديث والمعاصر في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في الجامعة اللبنانية منذ العام 1979.

– ترأست قسم اللغة العربية وآدابها لعدة دورات.

– لها العديد من الأبحاث في الأدب والشعر المعاصرين. وقد صدر لها، بالتعاون مع الدكتور ياسين الأيوبي، كتاب بعنوان: المتنبّي في عيون قصائده.




ISBN 978-9953-71-514-8
9 789953 715148